JEAN PAUL RICHTER

INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA

EDICIÓN DE PEDRO AULLÓN DE HARO



EDITORIAL V Verbum

Verbum ENSAYO

INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA

JEAN PAUL RICHTER

Introducción a la Estética

Edición de Pedro Aullón de Haro
(con la colaboración de Francisco Serra)
sobre la versión de Julián de Vargas



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA

ESTUDIO PRELIMINAR

1. Sobre el pensamiento poético de Jean Paul

La *Introducción a la Estética* (1804) de Jean Paul Richter (1763-1825) constituye, por varias razones, uno de los textos esenciales del pensamiento romántico alemán, lo que vale casi decir del pensamiento romántico original. Esta doble afirmación de principio, que debiera ser innecesaria, no lo es tanto en la medida, al menos, en que el actual estado de conocimientos establemente en circulación acerca de los orígenes definitorios de la cultura de la Modernidad se encuentra, bien por olvido o bien por deficiencia de focalización, gravemente dañado en su base. El alcance de este lamentable fenómeno es, desde luego, múltiple y muy peligroso, y ya no cabe desenvueltamente achacarlo sólo al extenso influjo de esa genialidad de la cultura francesa que consiste en la habilísima readaptación del pensamiento originariamente creado en otras lenguas, sobre todo la alemana, para relanzarlo al mercado de novedades contribuyendo en beneficio propio a la ceremonia de la confusión europea. El lector, según su más concreto marco de intereses ideológicos o disciplinarios, ya sean clasicistas, modernos o "posmodernos", podrá asumir reconducidamente lo referido. Pero quizás no es llamativamente éste el caso de Jean Paul. Yo por mi parte, desde el campo de la reflexión sobre el pensamiento poético moderno, continuaré impenitente desempeñando mis explicaciones, siempre cerca de Schiller, el mayor ideador de la poética de la Modernidad.

El primer problema que suscita la *Introducción a la Estética*[1] reside en el propio título de la obra respecto de su contenido y pretensiones: *Vorschule der Aesthetik*, es decir ''escuela preliminar'' o ''preparatoria'', lo que diríamos una ''introducción'' a la ''Estética''. Puesto que Jean Paul entendía el sentido de introductorio en tanto que *proscholium*, y así lo argumenta en el Prefacio, según quedó reformado para la segunda edición, no me entretendré sobre ello. Ahora bien, tampoco se trataría de una introducción a la Estética, sino a la Poética, por más que el autor aduzca no ocuparse extensamente ni de subgéneros líricos ni de versificación, y, por otra parte, considere errónea y partidistamente desmembrada la situación de la Estética. En este punto ya se puede observar la asumida y coherente postura de Jean Paul al escribir una obra desde la problemática que le es actual y, asimismo, como supo ver Menéndez Pelayo[2], que la teoría particular de una de las artes pudo entenderla Richter como posible introducción a la teoría general de lo bello. Aun sin entrar en muchos detalles de tipo ''epistemológico'', pues haríamos partícipe al lector de una extensa especulación disciplinaria que le alejaría de lo que aquí es fundamental, diré que la *Vorschule* de Jean Paul es —y permítaseme la paradoja tratándose de autor tan paradójico— una Poética general elaborada dede un punto de vista muy particular, e implícitamente programático, del objeto. O lo que es lo mismo, una teoría del arte literario en general y, sobremanera romántico, planeada desde una concepción individualizada dentro del Romanticismo y, por tanto, si bien se mira, radical y doblemente *romántica*.

A mi juicio, Jean Paul tuvo sobre todo en mente, a la hora de construir su Poética, las otras dos que son las primordiales del pensamiento estético-literario occidental antiguo y moderno, la de Aristóteles y la de su contemporáneo Schiller. Es más, de muy distinta forma y desde muy distintos planos de consideración, pienso que la *Introducción a la Estética* se encuentra especial y directamente condi-

---

[1] Antes que al español la obra fue traducida al francés (París, 1862), anteponiéndole al título el término ''Poética o...'' Véase, más adelante, nuestro comentario bibliográfico. En general fue uno de los textos más difundidos del Romanticismo alemán, aunque actualmente, al parecer, es obra poco menos que desconocida, sobre todo en España, y esto a pesar de haber sido comentada y resumida por Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas estéticas en España*.

[2] Cf. *Historia de las Ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, 4.ª ed. vol. II, p. 105.

cionada en su conjunto por esos dos grandes textos. Esta operación la efectúa Richter mediante amplias e inevitables imbricaciones teóricas, las cuales en el caso de Aristóteles, por lejanía y clasicismo, resultaban cómodamente asumibles, pero en el de Schiller debieron suponerle una pesadilla, cosa que atestigua no sólo el esquema conceptual interiormente representado en la obra y la forma en que esto se hace —como veremos—, sino también las frecuentes referencias y buscadas críticas al genial autor de *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*. Si la Poética del estagirita se desarrolla de lo general a lo particular para centralizarse en la teoría de la tragedia en cuanto que poesía más caracterizadoramente sublime del espíritu clásico, la de Jean Paul establece aproximadamente, aunque con muchísima más extensión, un orden y juego de contrapunto similares, incluso comenzando por mantener extemporáneamente el concepto de mímesis aristotélico desde una amplitud antropológica globalizadora y modernizadora que lo transforma literariamente en no superfluo, para centralizarse en la teoría de la poesía romántica y más caracterizadoramente en la humorística. De este modo Jean Paul, que niega a los griegos la capacidad de lo cómico en virtud de su juventud histórica y el predominio de la objetividad de sus artes, en realidad ofrece mediante la concepción del humorismo de la poesía (en sentido de arte literario) romántica la alternativa y relevo de la sublimidad de la tragedia clásica. Lo que sucede es que la convincente y muy bien argumentada opción del alemán venía a definir, como ya dije, una individualización no generalizable dentro de los esquemas categoriales del pensamiento estético romántico. Jean Paul, indudablemente, quiso jugar con esto, a su manera, una gran partida, intentando finalmente una progresión de las grandes líneas ideadas por Schiller y de las cuales, al menos en importante proporción, no podía escapar sino mediante derivaciones o reelaboraciones concretizadoras de lo mismo. De hecho la gran partida Schiller la había jugado ya, entre otras cosas por medio de la penetrante teoría genérica subjetivista o metafísica de los "modos del sentimiento" frente a la aristotélica formal de los "modos de imitación"[3]. Ya he explicado en

[3] Cf. Friedrich Schiller, *Sobre la Gracia y la Dignidad. Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, Barcelona, Icaria, 1985.

distintos lugares que el proceso de ideación de la Estética y de la Poética modernas constituye un proceso de subjetivización[4]. Pero advirtamos ahora cómo Jean Paul anuncia, al final de su Prefacio, que "se adquiere el derecho de copiar mucho de los otros cuando se tiene algo original que decir".

La gran importancia y novedad de la poética de Jean Paul reside, aun siendo en su conjunto un texto muy relevante, quizás especialmente en razón de su virtual constructivismo categorizador, en los dos últimos capítulos, cuarto y quinto, de la versión que presentamos. Es decir, en su matizada y agudamente enriquecedora perfilación la poesía romántica y, sobre todo, en su ajustada y radical categorización del humorismo romántico. Formalmente, en su configuración, por decirlo así, externa o tratadística, la *Introducción a la Estética* se organiza, superando el típico fragmentarismo de la poética romántica, en capítulos o Programas de bien articulada disposición para cumplir sus propósitos: en primer lugar la cuestión definitoria y ontológica del objeto; en segundo lugar una taxonomía de las facultades del hombre dedicadas a la producción de tal objeto, con lo cual se efectúa otra de las reseñables contribuciones románticas dentro de esta tradición psicologista y espiritualista de la teoría de la imaginación y del genio; en tercer y cuarto lugar (tras el capítulo concretizador de la teoría del Genio, en nuestra edición suprimido) el Clasicismo y el Romanticismo en cuanto realizaciones históricas y dialectizadas del objeto; y en quinto lugar (tras un capítulo general sobre lo ridículo, lo sublime y la sátira, también excluido de esta edición) el Humorismo como concreción actual y descriptivo-programática de lo cómico-romántico en su formulación más específica o de mayor significación global, por cuanto supera desintegrándola la categoría establecidamente kantiano-schilleriana de lo sublime. (Aquí, el original alemán continúa con la particularización humorística de los géneros y una segunda parte extensa y de no gran interés sobre los mismos). Internamente, desde la perspectiva de las

[4] He realizado una síntesis global de la fundamentación del pensamiento poético de la Modernidad, con especial atención a Schiller, en "La ideación de la Poética moderna", *Revista de Occidente*, 105, febrero (1990), pp. 85-105. También puede verse mi capítulo "La construcción del pensamiento crítico-literario moderno", en *Introducción a la Crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984, pp. 19-82.

articulaciones conceptuales básicamente decisorias, la *Introducción a la Estética* mantiene, inevitablemente y sin subterfugios (aunque en algún momento recoge este punto para criticarlo simplificadoramente sobre Schiller, a quien sin embargo no había citado en principio como padre del invento), mantiene —decíamos— la dualidad de poesía ingenua-plástica-objetiva-clásica y poesía sentimental-musical-subjetiva-romántica. De forma paralela a como hace Schiller al establecer las estructuras sucesivas de dualismo que engendrarán en conjunto las particularizaciones de la poética romántica en su planteamiento de "opuestos" o "contrarios", lo cual a toda ella globaliza desde los más distintos niveles de tratamiento, Jean Paul sustentándose también en la dualidad básica infinito/finito, subjetividad/objetividad, yo/mundo, presenta las designaciones de poeta materialista (objetivo) y poeta nihilista (subjetivo) a fin de proponer su síntesis en el poeta integral. Sobre tal propósito igualmente coincidieron Novalis y Hölderlin[5]. Esto no es más que una idea de Schiller ya vertida en *La Educación Estética del Hombre* y posteriormente aplicada, como tantas otras, en su ideación de los géneros en cuanto modos del sentimiento, en su determinación del género sintético, utópico, del nuevo idilio, cuyo concepto consiste en la resolución de "toda oposición entre la realidad y el ideal". Sin embargo, Jean Paul buscará otra salida, en el Humorismo, con el objetivo de obtener un nuevo plano último de discriminación teórico-poética, ahora acorde a sus intereses literarios como narrador y, además, ajeno, por incompatibilidad, a la categoría de lo sublime[6].

La importantísima teoría del Humorismo que construye Jean Paul es sobre todo, tanto en la conceptuación que le sirve de base para su punto de partida como en el tipo de mecanismo asociativo que utiliza, de raigambre schilleriana. No obstante, ahora se trata de diseñar un proyecto distinto al de Schiller, al margen, entre otras cosas, de su concepción del género de la sátira patética o festiva. Por

[5] Véase F. Holderlin, *Ensayos*, Madrid, Hiperión, 1976; y Novalis, *La Enciclopedia*, Madrid, Fundamentos, 1976.

[6] Cf. F. Schiller, *La Educación estética del Hombre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 4.ª ed.; *Sobre la Gracia y la Dignidad. Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, cit., p. 126. También, del mismo Schiller, *Sobre lo Sublime*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Cuyo, 1943; y *De lo Sublime. Sobre lo Patético*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1947.

lo demás, la teoría del Humorismo nótese que se relaciona directamente con la de la ironía de los Schlegel desarrollada mediante una especie de cruce entre Schiller y Fichte, y finalmente criticada con dureza por Hegel. En ocasiones se ha hablado del eclecticismo de Jean Paul, y de hecho esto puede afirmarse respecto de, por ejemplo, su consideración positiva acerca de la realidad y lo "pequeño" o respecto de ciertos aspectos de sus obras literarias, pero no se pierda de vista que algunos rasgos de ese eclecticismo convergen a veces, si bien indirectamente, con el espíritu armonizador, con la constante y versátilmente profunda tendencia a la síntesis de Schiller. Esto era un procedimiento de superación (y naturalmente de autosuperación humana en su fin último). Jean Paul, que en principio fue fichteano, intentará mediante el Humor romántico superar el solipsismo del *yo* a que condujo la filosofía de Fichte[7]. Por ello, diremos que su teoría del Humorismo no es de proyección eclecticista sino que posee entidad superadora. Casi al comienzo de estas páginas planteábamos la hipótesis de que Richter, en confrontación aristotélica de la Modernidad, se propusiera el relevo esencial de la tragedia antigua por el humorismo moderno. Su teoría del Humorismo, como podrá comprobar el lector, se acopla a un tiempo junto a la pareja antitética definida categorialmente por lo sublime. Es decir, según arguye Jean Paul, el humor, o sea lo cómico romántico, "no hace desaparecer lo individual, sino lo finito en su contraste con la idea", manteniéndose en la universalidad, y la "idea aniquiladora o finita" del mismo se realiza "en cuanto sublime destruido". Se trata de una inversión de la estructura conceptual de lo sublime: a la

[7] No es éste el lugar adecuado para describir el intensísimo tejido de relaciones ideológicas y socioculturales de los grandes pensadores del Idealismo alemán. En cualquier caso, debe recordarse, cuando menos, el gran arranque revolucionario del *Sturm und Drang*, su asunción de la crítica histórico-política y cultural de J.J. Rousseau (especialmente del *Discurso sobre las Ciencias y las Artes*), lo cual unifica ideológicamente el punto de partida intelectual no sólo de Hamman y Herder, de Gerstenberg y Lenz, sino también de Goethe y Schiller, e implícitamente de Kant. Jean Paul, que es antecedente del grupo de la Joven Alemania, adoptó su seudónimo francés a manera de homenaje al mismo Rousseau y, por lo demás, profesó y desarrolló las ideas pedagógicas de éste. El que Herder y Schiller se distanciaran posteriormente definiendo dos posturas separadas, con diversas implicaciones, no quita nada a los grandes aspectos de la confluencia anterior ni al gran sentido idealista que de uno u otro modo en todos ellos se conforma. Por otra parte, creo que culturalmente es un error delimitar restrictivamente el proceso del pensamiento idealista.

infinitud desde la finitud a la finitud desde la infinitud. Ésta es la respuesta a las interrogantes formuladas en el párrafo con que da comienzo el capítulo correspondiente a esta teoría del Humorismo, párrafo que contiene toda la fundamentación conceptual de la misma. Ahora se trataría, dentro del plano de la subjetivización elevada a burla o desprecio universal, de una infinitud de contraste. No me explanaré especulativamente sobre las múltiples atingencias concretas que los argumentos de Jean Paul mantienen con el pensamiento de Schiller, pero ilustrativa y demostrativamente será necesario al menos leer un fragmento de éste que probablemente sea de aquellos que mejor respaldan mi punto de vista; hasta el mismo hecho de que pareciera que el autor de la *Introducción a la Estética* se propone recontinuar y apostillar al de *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*:

> Si la sátira patética sólo sienta bien a las almas *sublimes*, la sátira burlesca sólo puede lograrla un corazón *bello*. Pues la una está ya a salvo de la frivolidad por su asunto serio; pero la otra, que no puede tratar sino una materia moralmente indiferente, caería sin remedio en lo frívolo, y perdería toda dignidad poética, si el contenido no se ennobleciera por la forma de tratarlo, si el *sujeto*, el poeta, no reemplazara su *objeto*. Pero sólo al corazón bello le ha sido dado reproducir en cada una de sus expresiones, independientemente del objeto de su obrar, una imagen perfecta de sí mismo. El carácter sublime no puede manifestarse más que en triunfos aislados sobre la resistencia de los sentidos en ciertos momentos de exaltación y de instantáneo esfuerzo; mientras que en el alma bella el ideal obra como naturaleza, es decir uniformemente, y puede así mostrarse también en estado de reposo. Cuando más sublime aparece el mar profundo es en su agitación; el claro arroyo nunca es más bello que en su tranquilo fluir.
>
> Más de una vez se ha discutido cuál debe ser, entre la tragedia y la comedia, la que merezca preeminencia. Si lo único que con ello se pregunta es cuál de las dos trata objeto más importante, no cabe duda de que es la tragedia la que sale victoriosa; pero si se quiere saber cuál necesita de sujeto más importante, la sentencia favorecería más bien a la comedia. En la tragedia muchísimo es lo que sucede ya por el objeto; en la comedia nada sucede por el objeto, y todo por el poeta. Pero como en los juicios de gusto nunca se considera la materia, claro es que el valor estético de esos dos géneros debe estar en relación inversa con su importancia material. (...) Y en eso es precisamente en lo que el carácter bello se distingue del sublime. En el uno ya está incluida toda grandeza, que fluye sin traba ni esfuerzo de su misma índole; es, según su capacidad, un infinito en cada punto de

> su órbita. El otro puede tender y elevarse hacia toda grandeza, puede arrancarse por la fuerza de su voluntad a cualquier estado de limitación. El carácter sublime, pues, si es libre, lo es a intervalos y con esfuerzo; el bello lo es con facilidad y de modo permanente.
>
> Suscitar y alimentar en nosotros esta libertad de ánimo es la bella misión de la comedia, así como a la tragedia le está señalado el ayudarnos, por vía estética, a recobrar esa libertad de ánimo cuando ha sido anulada por la violencia de una pasión. De ahí que en la tragedia la libertad de ánimo debe anularse de manera artificial y como por experimento, ya que restableciéndola es como la tragedia hace patente su fuerza poética; en cambio en la comedia debe cuidarse que nunca llegue a producirse esa anulación de la libertad de ánimo. Por eso el poeta trágico encara siempre prácticamente su objeto, y el cómico teóricamente, aun cuando el uno tuviera (como Lessing en su *Natán*) el antojo de elaborar un argumento teórico, y el otro un argumento práctico. Lo que hace trágico o cómico un objeto no es el dominio de donde se tome, sino el foro ante el cual lo lleve el poeta. El trágico debe precaverse contra la tentación de entregarse al razonamiento y debe en todo instante interesar al corazón; el cómico debe evitar el patetismo y entretener siempre al entendimiento. El uno demuestra su arte, pues, excitando de continuo la pasión, el otro preservándonos de ella; y ese arte es naturalmente en ambos tanto mayor cuanto más abstracto sea el objeto del primero y cuanto más tienda a lo patético el del segundo. Si la tragedia, pues, tiene un punto de partida más importante, debe concederse, por otro lado, que la comedia se dirige hacia una meta más importante y que, si la alcanzara, haría superflua e imposible toda tragedia. Su fin se identifica con lo más alto que el hombre puede pretender: estar libre de pasión, ver siempre con claridad y serenidad a su alrededor y dentro de sí mismo, encontrar en todo momento más bien el azar que el destino y reír del absurdo antes que irritarse y llorar por la maldad[8].

Son muchos los elementos y las ideaciones de Schiller que retoma Jean Paul. Se ha dicho con acierto, por otra parte, que éste no supo entender (o tal vez prefirió no estimar) la teoría estética schilleriana, de principio kantiano, del *juego*. Lo cierto es que el Humorismo de Jean Paul contribuyó muy notablemente al pensamiento romántico y a su difusión, así como al definitivo establecimiento de un componente habitual de la poética de la Modernidad que quedó

---

[8] Cf. *Sobre la Gracia y la Dignidad. Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, cit., pp. 98-100.

integrado en la Estética y, al discurrir de la evolución artística, alcanzó la ruptura revolucionaria de la Vanguardia histórica reestructurándose junto al componente de juego y sus derivados de infantilismo y ludismo, en el marco de las nuevas necesidades expresivas de la poesía vanguardista del siguiente siglo, naturalmente ahora sometido, entre otros aspectos, al proceso de destranscendentalización que ésta define[9]. Pero también se ha de tener presente, en otro sentido, que para Richter la construcción del Humorismo constituía un modo de vinculación artística con el mundo real, con los objetos, lo cual le permitió plantear una salida a las formas más solipsistas de la metafísica poética del Romanticismo, al tiempo que enlazar ostensiblemente —como pensaba Dilthey— con la literatura burguesa y realista. Y ciertamente, con ello tiene lugar la perfilación de una dualidad en cuanto dialéctica de contrarios, pues recuérdese que Jean Paul fue asimismo el poeta del sueño y el gran indagador literario de los desdoblamientos del sujeto. Esto también ha apoyado probablemente las consideraciones de eclecticismo referidas a nuestro autor, a lo cual con anterioridad ya he aludido. Véase, no obstante, que tal fenómeno es insertable como desviación progresiva dentro del radicalizado desenvolvimiento de contrarios que caracteriza al Romanticismo en general y acaso especialmente a Jean Paul, aunque él mismo lo ponga en duda (cap. IV) como elemento definidor. También se podrá ver aquí, pues de hecho es un problema que así se aborda en la *Introducción a la Estética*, una respuesta a Goethe, quien tras su juventud revolucionaria vino a convenir sobre la grave deficiencia en que consistía la pérdida de objeto de representación real en la poesía romántica. En fin, Hegel diría en su *Estética*, tras efectuar la crítica de las novelas humorísticas de Jean Paul y ponderar debidamente a Sterne y Hippel, cómo al verdadero humor le es necesario "mucha profundidad y riqueza de espíritu para elevar como realmente expresivo lo aparente sólo subjetivo y dejar surgir lo sustancial en su accidentalidad misma, de sus simples ocurrencias"[10]. Para

---

[9] Una reconstrucción retórico-poética y un organismo general esquematizado del sistema de componentes de la poesía moderna, especificado sobre lengua española, puede verse en mi estudio *La Poesía en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1989; el cual se completa con el anterior *La Poesía en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988.

[10] Cf. G.W.F. Hegel, *Estética*, vol. 5, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985, p. 143.

Hegel el humorismo se encuentra operativamente justo en el final del Romanticismo: "Con esto llegamos a la conclusión del arte romántico, según el punto de vista de nuestro tiempo, cuya peculiaridad podemos descubrir en que la subjetividad del artista supera su materia y su producción, en tanto ella no es dominada, pues, por las condiciones dadas de un círculo de contenido en sí mismo ya determinado referente al contenido y a la forma, sino que mantiene del todo en su poder y elección tanto el contenido como el modo de configuración"[11].

La teoría del Humorismo también sirvió a Jean Paul para reafirmar, si bien "complicadamente", su distanciamiento del alto idealismo tanto de Goethe como de Schiller y, por otra parte, incluso de Kant. En lo básico sabemos que Jean Paul se mantuvo siempre kantiano. En el Prefacio de la *Introducción a la Estética* lo eleva al más alto lugar junto a Aristóteles; sin embargo, aun valiéndose de algunas formulaciones de tipo reconocidísimamente procedentes de la *Crítica del Juicio* (y esto aun habiendo desechado la definición kantiana de lo Bello), lo cierto es que hizo causa común, en compañía de Herder y Jacobi, contra el desarrollo de la metafísica de Kant; ello con el objeto de preservar la conciencia del sujeto idealista. Dicho èsto sucintamente, se podrá comprender mejor el anti-schillerismo explícito de nuestro autor, al tiempo que su disimulada, cuando no tácitamente encubierta al abrigo de la marcha general del pensamiento romántico, asimilación de Schiller. Tampoco olvidemos, con todo, que en su tiempo la poética de Jean Paul se insertaba con inmediatez y naturalidad dentro del vivo entramado polémico del discurrir de la reflexión teórica, mientras que para nosotros este orden problemático, desgajado de los detalles humanos e intelectuales de su contexto, se muestra reducido a una cuestión de historia de las ideas de la cual queda parcialmente ausente la auténtica inserción de los entresijos de su referencialidad personalista. En cualquier caso, alejarse verdaderamente de las ideas originales de Schiller hubiese supuesto de hecho, para Jean Paul, abandonar los fundamentos de la estructura del pensamiento poético moderno. Lo que tal vez se echa

---

[11] *Ibid.*, pp. 143-144.

en falta en la obra es un mayor o más autónomo tratamiento de la musicalidad y del sueño, aunque ambos conceptos resultan muy matizadamente asumidos, e insistir sobre el primero hubiese significado reincidir sobre Schiller en un punto prescindible para el subsiguiente desarrollo de la teoría humorística, mientras que del segundo ya se había ocupado monográficamente en otros ensayos y volvería a hacerlo en el futuro.

Jean Paul representa en la Historia literaria romántica una de las mayores creaciones artísticas, tal vez la más señalada, de la musicalidad[12] y del sueño[13]. En su prosa se hace evidente la presencia del lenguaje y el ingenio del Barroco —el gran precedente histórico del Romanticismo—, lo cual contribuye notablemente a su intensidad y a su animación, pero también a la reconocida confusión que le achaca Heine[14]. Como pensador, su concepción poética diríase que cierra mediante el Humorismo, desde la primera generación romántica y como decisión individualizada y de totalismo no fragmentario, una estructura piramidal en la vertiente central de la teoría del Romanticismo[15].

---

[12] Cf. Marcel Brion. *La Alemania Romántica II*. Barcelona, Barral, 1973, pp. 267 y ss. Dilthey atribuye a Jean Paul la creación del "estilo musical". Cf. *Vida y Poesía*, México, F.C.E., 1978 (2.ª reimp.) p. 261.

[13] Cf. Albert Béguin, *El Alma Romántica y el Sueño*, Madrid, F.C.E., 1978 (reimp.), pp. 212-241.

[14] Cf. Heinrich Heine, *Para una Historia de la Nueva Literatura Alemana*, Madrid, Felmar, 1976, pp. 172-174.

[15] En contra de lo que en principio se pudiera pensar, el Humor y su constelación categorial han sido problemas, relativamente, tratados de manera muy escasa. Bien es verdad que la indeterminación teórica en que Aristóteles (y anteriormente Plantón) dejó sumido el tema de la comedia y lo risible debió contribuir decisivamente a perpetuar una situación de indecisión teórica a la cual sólo cabría contraponer de manera relevante, con anterioridad a la época moderna, el cuerpo retórico-poético de la agudeza y el ingenio barrocos (Gracián); pero sucede además que posteriormente a Jean Paul el asunto no ha dado de sí todo lo que hubiese sido de esperar. Esto en razón de que los grandes pensadores alemanes, desde Hegel a Jaspers, se centraron sobre todo en la tragedia. En cualquier caso, quiero dejar aquí constancia de aquellos textos, propiamente teórico-poéticos o no, que pienso son fundamentales: el ensayo de Baudelaire sobre la esencia de la risa y las artes plásticas incluido en *Curiosidades Estéticas*; en cierta medida la *Poética* de Campoamor; los tres estudiosos reunidos en 1900 por Henri Bergson bajo el título de *La Risa*, en cuyo prólogo posteriormente añadido reúne una bibliografía general correspondiente a las tres décadas anteriores; *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), donde Freud comienza por declarar su deuda contraída, además de con Jean Paul, con el estético hegeliano Theodor Vischer, con el neokantiano Kuno Fischer (*Sobre el Chiste*, 1889) y especialmente con Theodor Lipps, quien unos años antes de su *Estética* había

2. Comentario textual y bibliográfico a la presente edición

La edición que aquí se ofrece de la *Vorschule der Aesthetik* de Jean Paul es una versión limitada a la parte fundamental de la obra y, por lo demás, presenta importantes particularidades que es absolutamente necesario tener en cuenta. Se trata de la edición del texto de la versión decimonónima castellana sometido a corrección y cotejo en el original alemán[16].

La obra fue traducida al español por el profesor Julián de Vargas bajo el título de *Teorías Estéticas* y publicada en Madrid, en la Biblioteca Económica Filosófica, el año 1884, siendo además reeditada durante la siguiente década en dos ocasiones. La comparación de estas tres ediciones permite observar pequeñas variaciones, sobre todo de signos de puntuación o erratas, entre la primera y la segunda, mientras que la tercera se encuentra algo más corregida, cosa que anuncia el propio traductor en su preliminar reformado, y esto se nota especialmente en el Prefacio del Autor, pero al mismo tiempo presenta nuevas dudas y nuevas erratas. Puesto que carece de sentido atenerse a un cotejo sobre las diferencias y deficiencias de una u otra, he decidido utilizar sólo una de ellas, la segunda. La versión castellana de Vargas no da referencia alguna de las especiales características del texto que entrega, pues se limita a cambiar el título y mantener el término "Teoría", que en él utiliza, para la rotulación de cada uno de los capítulos. Sin embargo, se trata de una versión parcial, incompleta pero muy coherente y útil según se organiza mediante el desgajamiento de las partes suprimidas. Vargas únicamente *manipula* el Prefacio, suprimiendo varios párrafos y reinsertando

---

publicado *Comicidad y Humorismo* (1898). Aproximadamente dentro de esta tradición hay que sumar al menos la *Estética* de Nicolaï Hartmann. En el marco de la poética de la Vanguardia histórica se produjeron dos textos relevantes: *Importancia y gravedad del Humorismo* (título en ocasiones reducido a *Humorismo*), de Ramón Gómez de la Serna; y la *Antología del Humor Negro*, de André Breton. Por último, no quiero omitir *El humorismo*, de Julio Casares; y en un sentido absolutamente distinto, el estudio de Charles Mauron sobre el teatro francés: *Psicocrítica del género cómico*.

16 Siguiendo el tomo quinto de *Werke. Vorschule der Asthetik. Levana oder Erziehlere Politische Schriften*, Edición de Norbert Miller, Munich, Carl Hanser, 1963, páginas 7-330.

alguno de éstos adosado en distinto lugar. Tal mutilación en realidad carece de relieve, ya que consiste en supresiones de las partes más insustanciales o de circunstancia intranscendente para un lector no alemán de la época de Jean Paul. En cualquier caso hemos preferido dar cuenta puntual de estas alteraciones mediante notas señaladas con asterisco. Esto en lo que se refiere al Prefacio. Respecto del cuerpo de la obra, la operación del traductor decimonónico es muy sencilla y de gran coherencia: elimina el capítulo tercero (*Über das Genie*) y el sexto (*Über das Lächerliche*), que respectivamente constituyen una particularización de la teoría del genio anteriormente ya planteada y una parte general, y también de aspectos concretizadores, que introduce de algún modo el capítulo dedicado al Humorismo, que es el importante. Por último suprime el resto de la obra, es decir su parte más inconsistente o conceptualmente irrelevante y farragosa: son en total los ocho capítulos dedicados a los géneros literarios y aspectos retóricos. De esta manera consigue Vargas un texto breve al tiempo que mantiene todo lo más importante de la obra de Jean Paul.

Nuestra edición mantiene sustancialmente la española decimonónica, y desde luego no sólo por razones documentales, pero anotando lo pertinente y corrigiendo: en general la puntuación (que ofrecía constantes y gravísimas dudas de concepto) y las más notorias deficiencias estilísticas, y, por otra parte, todos aquellos lugares que planteaban deficiencias u obvias dificultades para la comprensión. Téngase en cuenta que el *endiablado* lenguaje y barroquismo de Jean Paul resulta extraordinariamente problemático, tanto gramatical como conceptualmente[17]. A este propósito, la inestimable colaboración del

[17] Creo que merece la pena recordar la vivísima descripción que hace Heinrich Heine del lenguaje de Richter: "La estructura de los períodos en Jean Paul consta simplemente de nichos pequeñísimos que a veces son tan reducidos que cuando una idea se topa con otra en el interior de los mismos ambas se dan un coscorrón en la cabeza; en el techo hay clavos, en los que Jean Paul cuelga todo tipo de ideas, y en las paredes hay armarios secretos en los que oculta sus sentimientos./ Ningún otro escritor alemán posee mayor cantidad de ideas y de sentimientos, pero no les permite llegar a su madurez, y con toda la riqueza de su ingenio y de su corazón produce en nosotros más asombro que alivio. Sus ideas y sus sentimientos podrían convertirse en árboles gigantescos si enterrase convenientemente sus raíces y las dejara extenderse con todas sus ramas, flores y hojas. Pero Jean Paul las arranca en cuanto echan los primeros brotes y, a veces, antes de retoñar. Así que bosques intelectuales enteros

profesor Francisco Serra es lo que ha hecho posible esta edición. También hemos restituido el título original del libro y el de "Programa" para cada uno de los capítulos, en los cuales cuando el enunciado general no es exactamente el mismo que el del texto alemán también recuperamos éste, traducido. La numeración tanto de capítulos como de epígrafes y notas a pie de página la hemos hecho corrida, pues, si bien así deja de coincidir con el texto del original, resulta una disposición mejor organizada y útil.

No quiero dejar de señalar, por último, un par de cosas. En primer lugar, que en 1976 una editorial de Buenos Aires reprodujo el texto de la versión castellana del pasado siglo, pero de forma por completo irresponsable. En segundo lugar, señalar que la posibilidad de ofrecer por primera vez el texto íntegro de la *Vorschule* en español nos ha parecido desestimable por razones que ya se infieren de lo anteriormente descrito. Se trataría de un texto muy extenso, con una segunda mitad de escaso interés y, por otro lado, plantearía importantes dificultades de traducción que tal vez nadie estaría dispuesto y en condiciones de asumir en situaciones normales.

---

son servidos en nuestra mesa como si fueran hortalizas, en una fuente vulgar./ Tales banquetes, sin embargo, son un despilfarro insensato, pues no todos los estómagos toleran en igual medida brotes de encinas, cedros, palmeras e higueras. Jean Paul es un gran poeta y un gran filósofo, pero es imposible encontrar otra persona más antiestética que él en su proceso creativo y en su pensamiento. En sus novelas ha dado a luz figuras de auténtica raigambre poética, pero todos estos alumbramientos llevan colgando un largo y extraño cordón umbilical con el que se enredan y se extrangulan./ No son ideas lo que nos ofrece, sino su mente misma; vemos la actividad material de su cerebro. Por decirlo de alguna forma, nos ofrece más cerebro que ideas. Por todas partes brincan sus chistes, las pulgas de su agudo ingenio. Es el escritor más festivo y al mismo tiempo el más sentimental. Sí, el sentimentalismo le vence siempre y sus carcajadas se convierten repentinamente en lágrimas. Tan pronto se disfraza de mendigo andrajoso como de improviso, al igual que los príncipes disfrazados que vemos en el teatro, se desprende de su burdo manteo y vemos la estrella refulgente" (Cf. *Para una Historia de la Nueva Literatura Alemana*, cit. pp. 172-173).

INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN*

El que pretende y se atreve a faltar el respeto al público entiende bajo esta palabra la generalidad de los que leen. Pero el que cuantas veces escribe no muestra en cuanto le sea posible el respeto que le merece su público, público del cual él mismo forma parte como lector y como escritor, ése peca contra el Divino Espíritu del Arte y de la Ciencia, seducido ya por la pereza, ya por el amor propio, ya, finalmente, por un culpable y estéril deseo de vengarse de críticos victoriosos. Desafiar al propio público es halagar a otro que no lo merece, es dejar su medio natural por una posición falsa. ¿Y no es la posteridad un público que todo autor debe respetar y que no puede despreciar aunque arda en justa cólera contra el público actual? Por eso en esta edición he tenido en cuenta las observaciones de algunos críticos y, llevado por ellas, he omitido algunas cosas y he añadido otras**.

Equivocadamente, algunos críticos (como Bouterwek y Kœppen) han inculpado a esta *Introducción a la Estética* de ser sólo una poética

* Si bien la versión castellana presenta este Prefacio, implícitamente, como completo, lo cierto es que en el original alemán, al igual que los restantes capítulos, se encuentra dividido en parágrafos, algunos de los cuales quedan suprimidos en esta versión. Cuando tal cosa acontezca, en el lugar correspondiente será señalado mediante asterisco, dando cuenta de su contenido siempre que éste posea alguna relevancia.

** En lo que sigue no aparecen los parágrafos 2, 3 y 5, mientras que el número 4 está integrado, en lo sustancial, e incluso asumiendo su correspondiente nota al pie, en el tercer párrafo de esta versión. Lo suprimido hace referencia: a las reducidas correcciones efectuadas para esta segunda edición y, por otra parte, alaba la obra de Bouterwek por su ingente erudición así como critica la de Adam Müller.

y de ninguna manera una estética. Porque me es fácil demostrar que no es ni siquiera una poética; si lo fuera, hubiese debido hablar largamente de baladas, idilios, poemas descriptivos y versificación. Este libro no es más que lo anunciado por la primera palabra de su título, una *introducción*, un *proscholium*. Sería de desear que cada uno de mis críticos se fijara, leyéndolo algunas veces, en lo que en la Edad Media se entendía por *introducción*. Me hace falta por lo tanto desenvolver aquí de un modo más completo los datos que en el primer prefacio no hice más que apuntar. Según Dufresne (III, 495) y Joss. Scalígero (*Lect. Auson*, 1.I.c. 15), que cito tomándolo de Panciroli (*De artib. perd.*), el *proscholium* era una habitación separada por una cortina de la sala en que se daban las explicaciones (*schola*); en ella el *proscholus* inspeccionaba y preparaba la actitud y el porte de los discípulos, de modo que pudieran comparecer dignamente ante el profesor, oculto detrás de la cortina. ¿He querido ser otra cosa que un *proscholus* de estética, preparando y ejercitando bien o mal a los jóvenes artistas para presentarlos inmediatamente al profesor de buen gusto? Cuando estimulando a los novicios, habituándoles a un comportamiento recto y conveniente, y aplicándoles las otras leyes de la *calipedia* los había preparado a tener, cuando se corriera la cortina, los ojos abiertos y atentos los oídos, juzgaba mi deber de maestro de conducta plenamente cumplido. En cuanto a esta cátedra que se encuentra descubierta, no quisiera ver en ella ni un solo profesor; pero, toda vez que tres partidos (*trium operationum mentis*) se encuentran en la estética: la crítica, la filosofía natural y el eclecticismo, quisiera ver en ella a todos los profesores juntos; esto es, a Ast, Wagner, Adam Müller, Krug, Pölitz, Eberhard y tantos otros.

Tan defectuoso como es el eclecticismo en filosofía, tan excelente es en las bellas artes. Comenzamos, en verdad, a separarnos algún tanto de esa universalidad que es su condición; pero aún no están tan lejanos aquellos hermosos tiempos en que un Lessing, y luego un Herder, un Goethe, un Wieland, tenían la vista fija en todo género de bellezas. Creo que un artista aprovecharía más en una colección de las críticas hechas por Wieland para el *Mercurio alemán*, o en una colección de los mejores artículos de otras Gacetas literarias y otras Revistas, que en la estética más reciente. Porque en toda buena crítica hay una buena estética latente o manifiesta, y hay además,

como ventaja, la aplicación a un ejemplo, lo que la hace mucho más libre, breve y clara***.

Si esta introducción a la Estética ha prestado algunos débiles servicios habrá sido indudablemente a los artistas, porque en sus obras se han inspirado las reglas y las ha bebido en vasos puros, no en vasos de Danaides; pero no ha podido prestar ninguno a los filósofos, a los que en general pocas cosas pueden decirse fuera de las que ya se han dicho por ellos mismos o por otros. Como el *proscholus* es artista, ha podido inspirarse en sí mismo. Puede objetarse, y no sin razón, que la práctica gana y reduce paulatinamente a su teoría; pero, por otra parte, no debe olvidarse que la teoría reobra sobre los hechos de tal modo que, por ejemplo, las fábulas de Lessing y su teoría de la fábula se han engendrado y formado recíprocamente. Algunas veces ocurre que el filósofo puro, el que sólo posee la doctrina sin la práctica, se encuentra en una situación análoga a la del artista, porque su gusto se ha formado antes que él haya producido su teoría; ha sido creyente antes de ser sabio; súbdito, antes de ser legislador. Por eso en todo tiempo la fuerza ejecutiva ha sido la más a propósito para transformarse en legislativa. Deben, sin embargo, exceptuarse de esta regla dos grandes estéticos, no poetas, Aristóteles y Kant, los dos Menechmios de la profundidad, de la precisión, de la sinceridad, de la universalidad y de la erudición. Pero Klopstock, Herder, Goethe, Wieland, Schiller y Lessing han sido poetas antes de formular sus teorías de buen gusto. Es, pues, seguro que si agrupásemos las nociones estéticas dadas, de una parte, por autores como los dos Schlegel, Bouterwek, Franz, Horn, Klingemann, etc., que sin embargo son entre sí muy distintas, y de otro lado las de Sulzer, Eberhard, Gruber, etc., sería fácil adivinar cuál de estos dos grupos es el que no cotiene poetas****.

A pesar de todo, el autor, que sabe muy bien que se adquiere el derecho de copiar mucho de los otros cuando se tiene algo original que decir, se reserva preparar para otra tercera edición todos los

*** Se suprimen los parágrafos 7 y 8, los cuales se ocupan de comentar crítica y paradójicamente las diferentes escuelas ya mencionadas respecto de sus usos terminológicos.

**** No constan los parágrafos 10 y 11. En éstos se expone un breve comentario jocoso acerca de la insustancialidad de los críticos.

detalles que pueden entrar en una obra completa sobre estética. Tratará de reunir en ella no solamente sus propios pensamientos sino también los ajenos, sobre el arte de la música y el de la pintura, sobre la construcción de los versos y sobre la de los edificios, sobre escultura, equitación y baile, todo por contentar a esos profesores de facultad que, en lugar de libros al alcance de todo el mundo, piden compendios porque prefieren hablar sobre algo a decir algo*****.

Escrito en Baireuth el día de San Pedro y San Pablo, cuando, como todos saben, Hesperus brillaba en todo su esplendor. 1812.

JEAN PAUL FR. RICHTER

***** Se suprimen los párrafos 13 y 14, en los cuales se subraya el sentido humorístico de este Prefacio y se compara la broma con el anillo de oro que se pone en el dedo a fin de evitar qué el de diamante se salga.

PROGRAMA I

Sobre la Poesía en general

§ 1.º *Sus definiciones.*— Hablando con propiedad, no puede definirse lo que ya es por sí mismo una definición; y por lo tanto, las definiciones falsas de la poesía nos dirían de su objeto tanto como las verdaderas.

No podemos dar a conocer la naturaleza de la producción poética sino mediante otro producto de nuestras facultades. Esto mismo pasa con la vida entera; no se puede juntar la luz con colores y, sin embargo, los colores nacen de la luz. Comparaciones sencillas pueden decir mucho más que algunas explicaciones. Por ejemplo: «La poesía es el único mundo separado que existe dentro del mundo», o bien: «La poesía es a la prosa lo que el canto es a la palabra»; y según Haller, las notas más graves de la voz que canta son mucho más agudas que las más agudas de la voz que habla; y, así como por sí solo, sin medida, sin relación de sucesión melódica o de combinación armónica, el sonido cantado ya es música, así hay poesía sin metro, sin disposición épica o dramática y sin fuerza lírica. Al menos, estas imágenes que tienen algo de vida la reflejarían mucho mejor que inertes abstracciones; sólo que la reflejarían de distinto modo para cada uno. Nada hay que más patente haga la individualidad de los hombres que el efecto producido sobre ellos por la poesía; por esta razón habrá tantas definiciones de la poesía como lectores y oyentes.

Sólo en el espíritu general de un libro (y haga el cielo que éste lo tenga) puede encontrarse la verdadera definición. Si se quiere una,

formulada en pocas palabras, daré la de Aristóteles, que hacía consistir la esencia de la poesía en una imitación bella (inmaterial) de la naturaleza, y que es la mejor en cuanto es negativa, porque excluye los dos extremos del nihilismo y del materialismo poéticos. Pero para transformarla en positiva será preciso determinar con precisión lo que propiamente se entiende por una imitación bella e inmaterial.

§ 2.º *Nihilistas poéticos.*— El espíritu de la época actual se goza egoístamente en anonadar el mundo y el universo, sólo que, para hacerse dentro del vacío por él producido un espacio libre para sus hazañas, arranca como si fuera cadena el apósito de sus heridas; y este arbitrario desenfreno debe llevarle a hablar con desprecio de la imitación, del estudio de la naturaleza. Cuando la historia contemporánea se hace cada día más indiferente para el historiador, no presentando ya ni religión ni patria, la arbitrariedad del egoísmo debe acabar por hallar igualmente irritantes las leyes rigurosas y duras de la realidad; debe preferir perderse evaporada en el desierto de una imaginación confusa, en la que leyes particulares más determinadas y estrechas, las de la prosodia y la armonía, son las únicas que le resta seguir. Apenas Dios, como el sol, desaparece del horizonte, el mundo se sumerge en las tinieblas; el que desprecia el universo sólo a sí mismo se estima y, solitario en el seno de una oscura noche, tiene miedo de sus propias creaciones. ¿No se habla hoy de la naturaleza como si esta creación de un creador, en la cual el pintor que la retrata no tiene más importancia que la de una partícula de color, apenas puede servir de marco o de caballete a un cuadro descolorido, creación de una criatura? Como si lo más extenso, lo infinito, no fuese precisamente lo real. ¿No ofrece la historia el más sublime espectáculo de tragedia y comedia? Ya que desprecian la realidad, consientan por una vez tan sólo, los que lo hacen, en ofrecer a nuestro espíritu el cielo estrellado, la postura del sol, los golpes de agua, las cimas nevadas, los caracteres de Cristo, Epaminondas o Catón, que aun cuando dejen esa mezquina combinación de pequeñez que altera a nuestros ojos la realidad, como lo hace un gran poeta mediante el atrevimiento de sus imágenes, no por eso dejará de ser su obra el poema de los poemas y, así, habrá respetado la obra de Dios. El universo es la palabra más atrevida y más elevada del idioma; es

el más sublime de los pensamientos, aunque la mayor parte de los hombres no ve en el universo sino el teatro de su vida mezquina, y en la historia de la eternidad, la de la pequeña población donde nacieron.

¿Quién ha perseguido y dado más luz a la realidad haciéndola llegar hasta sus más profundas sinuosidades y, en ellas, hasta el más pequeño gusanillo que se arrastra, que los hermanos gemelos de la poesía Homero y Shakespeare? Así como las artes plásticas y del dibujo trabajan eternamente en la escuela de la naturaleza, así también los poetas más inspirados lo han sido en todos tiempos aquellos de sus hijos más amantes, los que con más afecto se han consagrado a transmitir a los demás, con nuevos y más palpables rasgos de semejanza, el fiel retrato de su madre.

Si quisiéramos imaginarnos el más grande e inspirado de todos los poetas supondríamos la emigración de un alma de genio a través de todas las naciones, de todas las épocas y de todas las condiciones sociales, y la dejaríamos recorrer navegando en torno todas las costas del universo. ¡Qué grande y atrevido bosquejo trazaría de sus formas! Los poetas de la Antigüedad eran ciudadanos y soldados antes de ser poetas; y en todo tiempo la mano de los grandes vates, especialmente los épicos, ha manejado el timón entre las peripecias rudas de la vida antes que el pincel con que describen sus viajes. Es muy digno de atención que casi siempre los poetas épicos se ha mantenido sin tierra y sin puesto en las borrascas de la existencia, y que ha habido poco sol en la carrera de un Camoens, de un Tasso, de un Milton, de un Dante y de un Homero, mientras que gran número de poetas trágicos han ofrecido el ejemplo de una vida felicísima; sirvan de ejemplo Sófocles en la Antigüedad y, en tiempos menos remotos, Lope de Vega, Shakespeare, Voltaire, etc.* Solamente Klopstock marca una excepción, pero excepción que antes confirma que contradice la regla. ¡Cuántas vicisitudes, angustias y tormentos han surcado la vida de Shakespeare, y mucho más de Cervantes, antes que en uno y otro fermentara y se desarrollase el germen de su flora poética! La primer escuela poética que visitó Goethe fue, según su

* Las líneas anteriores, en el original alemán, constan en nota a pie de página.

autobiografía, un conjunto de talleres de artesanos, estudios de pintura, salas de coronación, archivos imperiales y las ferias de Francfort. Novalis (pariente colateral y de afinidad electiva de los nihilistas poéticos, o por lo menos primo suyo por adopción), cuando nos describe en su novela el minero bohemio, debe de pintar este personaje con tan admirable fidelidad gracias al tiempo que dirigió la administración de las salinas de Sajonia.

Teniendo igual talento, un servil copista de la naturaleza ofrecerá, aun en sus más sencillos esbozos, cuadros más perfectos que los del artista sin reglas que en el éter pinte el éter con el éter. Distínguese el genio, del hombre vulgar, como el hombre del bruto medio sordo y casi ciego, en que ve la naturaleza más rica y de un modo más completo; cada genio crea una nueva naturaleza, revelándonos más profundamente la antigua. Todas las producciones de una época que causan la admiración de otra se distinguen por una individualidad y un modo de concebir completamente originales. Todo conocimiento de astronomía, botánica y paisaje, en una palabra, todos los que tienen por objeto la realidad, aparecen con ventaja en el poeta que los posee, y los paisajes descritos por Goethe reflejan los que ha pintado. Así, para que el cristal puro y transparente del poeta pueda ser el espejo del universo, debe colocarse sobre el sombrío fondo de la vida; que son los hijos del espíritu como aquellos hijos del cuerpo a los que los romanos hacían tocar la tierra para enseñarles a bailar.

Bien se comprende que la imitación de la naturaleza es la misión más enojosa que pueda confiarse a la juventud. Antes de estudiarla bajo todas sus fases los jóvenes se encuentran dominados por alguna de sus partes; trabajan, es cierto, por la naturaleza, pero sólo por uno de sus fragmentos, no por su totalidad; no trabajan por el espíritu y con espíritu libre. Toman por novedad de los objetos lo que hay de nuevo en las sensaciones que experimentan y, al retratar estas últimas, se imaginan describir las primeras. Y entonces una de dos cosas: o se lanzan a lo indeterminado y desconocido en países y épocas lejanas y sin carácter de individualidad, a Grecia y Oriente, por ejemplo; o lo que es más frecuente, caen en el género lírico, donde no hay más naturaleza que imitar que la que uno mismo crea. En este género una mancha de color se dibuja y reproduce por sí misma; los individuos y los pueblos tiñen antes de pintar, y siempre

se escribió con figuras antes de escribirse con letras. Por esta causa, varios de esos jóvenes poetas próximos al nihilismo, Novalis, por ejemplo, o cualquiera otro de los que han escrito novelas sobre las artes, eligen por héroe un poeta, un pintor u otro atista; pueden, efectivamente, en el ancho seno de este artista, en el espacio que abrazan todas sus producciones, colocar artísticamente su propio corazón, todos sus pensamientos y sentimientos, pero en cambio su obra es un poeta, no un poema.** En concepto de Kant, la formación de los cuerpos celestes es mucho más fácil que la de una oruga. No es menos exacta esta verdad en el terreno de la poesía; un habitante de una pequeña población es más difícil de poetizar que el más nebuloso héroe del Oriente. Y así, según Scalígero (*De Subtil, ad Card. Exerc.*, 359, Sect. 13), un ángel toma cuerpo con más facilidad que un ratón, porque su cuerpo es más sencillo.

Después de esto, cuando la debilidad se alimenta en las caricias de la ilusión; cuando la hueca imaginación de un joven toma su lirismo natural por un romanticismo más elevado; cuando se habitúa a despreciar toda realidad que no es la estrecha realidad que en sí mismo lleva, se deja, presa de una molicie y debilidad siempre crecientes, arrastrar sin rumbo por las olas de la arbitrariedad, y va como la atmósfera a perderse allá en elevadas regiones, en un vacío inerte y sin forma.

Por esta razón no hay nada tan nocivo para un poeta novel como la asidua lectura de un gran poeta. La mejor epopeya de éste se convierte en lirismo en aquél. Estoy firmemente convencido de que en esta edad un empleo en el mundo es muchísimo más conveniente que un libro, por más que en idea más avanzada sea lo contrario lo útil. Nada es tan fácil de confundir con lo ideal como lo ideal, o mejor, como lo general con lo general. El joven poeta, en la eflorescencia de su talento, busca la naturaleza en el poema, en vez de buscar su poema en la naturaleza. Las consecuencias y los precedentes de este hecho se ven hoy en los mostradores de todas las librerías: hay sombras en lugar de cuerpos e imágenes de imágenes, y más ofrecen la vaguedad de un eco que la determinación de una res-

** Las líneas que siguen, hasta el final del párrafo, corresponden, en el original alemán, a una nota a pie de página.

puesta. Las recortaduras de los cuadros de otros son requisitos esenciales para las obras nuevas, y se miran las figuras poéticas de los demás como en la Edad Media los cuadros sagrados, cuyos colores se raspaban para consumirlos en el vino de la cena.

§ 3.º *Materialistas poéticos.*— Pero, ¿es lo mismo trabajar guiado por la Naturaleza que copiarla? ¿Es la reproducción una imitación? En el fondo, el principio de copiar fielmente la naturaleza apenas tiene sentido, toda vez que es imposible que toda la individualidad se agote en la formación de una imagen cualquiera, y que es preciso, por lo tanto, escoger entre los caracteres los que se deben tomar y los que se deben dejar. La cuestión de la imitación se resuelve en esta otra: saber según qué leyes y guiada por qué manos se eleva la naturaleza hasta el campo de la poesía.

El más vulgar copista de la realidad tiene que reconocer y confesarse a sí mismo que la historia universal no es una epopeya (por más que lo sea en sentido distinto, aunque más elevado), que en una novela no puede insertarse una verdadera carta de amor, por buena que sea, y que hay alguna diferencia entre la pintura de un paisaje hecha por un poeta y la descripción exacta de alturas y llanos hecha por un geógrafo. Todos somos capaces de sostener una conversación con nuestros semejantes en un momento, y nada sin embargo más difícil para un autor que el dar vida a los diálogos que compone. ¿Por qué no todo campo puede ser el campo de Wallenstein, descrito por Schiller, por más que este último, comparado con un campo real y verdadero, tenga la desventaja de no ser en toda su extensión igualmente perceptible?

Hállase en casi todas las novelas de Hermes lo que pudiera llamarse cuerpo poético, conocimiento del mundo, verdad, imaginación, forma, tacto y estilo; pero como falta el espíritu poético, son las mejores novelas contra las novelas y contra el veneno que muchas veces encierran. Hay que tener mucho dinero disponible inmediatamente para poder soportar con alegre corazón el espectáculo de la indigencia cuando se lo ve impreso en las propias obras. Esto es lo no poético. A diferencia de la realidad, que distribuye su prosaica justicia o sus flores en el infinito del espacio y del tiempo, la

poesía debe hacer nuestra felicidad en un espacio o en un tiempo determinados.

Única diosa de paz que habita sobre la tierra, es el ángel que nos transporta, aunque por breves horas, desde nuestra prisión a los cielos; como la lanza de Aquiles, cura las heridas que produce.*** Por esta causa, la oda de Klopstock, intitulada *La Recompensa*, como hecha para vengarse de Carrier, no procura al alma una paz poética. El monstruo se reproduce continuamente, y la venganza de caníbal que allí se apercibe hiere infructuosamente la vista del espectador. El castigo imita de una manera poética la crueldad prosaica del criminal. Y si esto no fuera así, ¿habría nada más peligroso que un poeta, el cual envolviendo nuestra realidad en la suya aprisiona, por decirlo así, nuestra propia prisión? El predicador novelista que acabamos de mencionar, como trata de alcanzar su fin de educación moral con un espíritu enemigo de la poesía, no sólamente no lo consigue, sino que llega a comprometerlo y alterarlo; esto es lo que, por ejemplo, le ocurre en su novela para las jóvenes nobles y en la aflictiva historia del repugnante esbirro de sí mismo, el señor Cachot.**** Sin embargo, la más torpe copia de la realidad proporciona algún placer; parte porque es instructiva, parte porque el hombre gusta de ver su condición consignada en un papel y transportada de la confusa proximidad de la personalidad a la mayor distancia y nitidez de la objetividad. Trácese fielmente, sin colorido ni otro auxilio que el de la tinta, el proceso verbal de la vida de un hombre, y hágasele leer a éste inmediatamente: lo aprobará y se sentirá como acariciado por una tibia y dulce brisa. Por la misma causa gusta de ver en un poema aun la vida de otro. Un poeta, y esto no es menos cierto respecto del poeta cómico, no puede tomar de la naturaleza un carácter real sin transportarlo, como se transportará el día del juicio a los mortales vivientes al infierno o al paraíso. Si se supusiera un carácter de todo punto extraño al mundo, único y sin ninguna semejanza simbólica con el resto de los humanos, ningún poeta podría utilizarlo ni describirlo.

*** Las líneas que siguen, hasta "criminal", incorporan nota al pie.

**** En el original, Herr Kerker (Señor Cárcel) que es traducción del término francés Cachot (calabozo).

Los caracteres de Shakespeare son bien generales y simbólicos, pero sólo cuando se individualizan en las úlceras y tumores del humorismo.

Séame lícito enumerar algunos ejemplos no poéticos de obras de repetición del gran reloj del universo. *El placer terrestre en Dios*, de Brockes, es, respecto de la naturaleza exterior, una tan fiel cámara oscura que un poeta verdadero puede aprender en ella como en una narración de viajes, o como en la misma naturaleza, porque puede escoger entre todos los colores allí diseminados y mezclarlos para trazar su cuadro. La *Luciniada*, de Lacombe, tres veces editada, que canta el arte de parir (¡qué tesis o, por mejor decir, qué antítesis para la poesía!), y lo mismo casi todos los poemas didácticos que nos ofrecen pieza a pieza recortados todos sus materiales, mal encubiertos por algunos átomos del oro poético al azar arrojado sobre el conjunto, prueban cuán distante está el remedo prosaico de la imitación de la Naturaleza.

En la literatura cómica se presenta la falta de ideal en una forma más repugnante. En la epopeya o en la tragedia, la pequeñez del poeta puede alguna vez esconderse bajo la elevación del asunto, porque ya en la realidad excitan poéticamente al espectador todas las cosas grandes; por eso los poetas jóvenes quieren debutar con asuntos tales como Italia, Grecia, asesinatos, héroes, inmortalidad, calamidades terribles y otros análogos; como los actores con los papeles de tiranos. Pero en lo cómico la bajeza de la materia, cuando el poeta es un pigmeo, se descubre completamente.

Por sí sola esta condición de elevación poética, y no la del conocimiento del mundo, hace tan rara y tan difícil la comedia para un joven. Aristófanes pudo muy bien escribir una a los quince años y medio, y Shakespeare a los veinte.*****

En las comedias alemanas (véanse en la colección de ejemplos de Eschenburg las muestras repugnantes hasta de los mejores poetas, como Krüger, Gellert, etc.) se muestra en toda la fuerza de su vulgaridad el principio del puro remedo de la naturaleza. Llega a dudarse de si hay en la literatura alemana alguna comedia completa

***** Este breve párrafo corresponde a nota al pie.

o si no hay más que actos. Los franceses son más ricos en este género; pero hay una ilusión que contribuye a producir el efecto, y es la fingida distinción poética que sin mérito alguno de su parte prestan al poeta los personajes vulgares y ridículos que pone en escena. Los ingleses son más ricos todavía, por más que entre ellos se produce la misma ilusión. Un libro por sí solo bastaría para convencernos de esta verdad: los *Diálogos cultos de Walstaff*, de Swift, describen (con una verdad que sólo se refleja con la superioridad del genio, en el talento de Swift para la parodia) los altos dignatarios de Inglaterra tan faltos del espíritu nacional como los que nos presentan nuestras comedias alemanas; ahora bien, como estos personajes antipáticos no aparecen nunca en los comedias inglesas, de ahí que al otro lado del Estrecho sean los poetas cómicos, y no los personajes, los que ofrecen un carácter y un genio superior al de los nuestros.

El campo de la realidad es una tabla dividida en porciones o cuadros sobre la que el actor puede jugar lo mismo el vulgar juego de damas que el regio del ajedrez, según que tenga en él en un caso sólamente las fichas y en el segundo las figuras y el arte que se requieren.

Se comprenderá, desde luego, cuán lejos está la poesía de ser un libro de copia del libro de la naturaleza mediante el ejemplo de esos jóvenes que motejan y blasfeman el lenguaje de los sentimientos cuando éstos reinan y claman más imperiosamente en ellos. El violento curso de sus pasiones más detiene que impulsa la maquinaria de su molino poético cuando, según la falsa máxima de los copistas de la naturaleza, no debieran hacer más que escribir al dictado lo que oyen decir. Una mano agitada por las febriles pulsaciones de la pasión nunca será capaz de manejar y conducir con energía el pincel de la poesía lírica. Es verdad que algunas veces la pura indignación basta para hacer versos, pero estos versos no suelen ser lo mejores; la misma sátira suele ser más mordaz en la dulzura que en la cólera, así como los secos vástagos de las uvas dulces aumentan la acidez del vinagre y el lúpulo en amargo lo cambia.

Ni la materia de la Naturaleza, ni menos su forma, pueden servir al poeta en su estado de desnudez. La imitación de la primera supone un principio más elevado, porque la naturaleza se aparece de un modo distinto y sólo se trata de determinar quién es el que

la percibe bajo su más seductor aspecto. Para el hombre ofrece hasta en sus formas una eterna tendencia antropomórfica; para él el sol se presenta de frente; la luna creciente, de perfil; las estrellas tienen ojos, todo tiene vida para los vivos, y sin embargo sólo hay en el universo una engañadora apariencia de cadáver, pero no la vida.

Esto es precisamente lo que constituye la diferencia entre lo prosaico y lo poético, aunque, por otra parte, quizás esta diferencia sea el resultado, una contestación a esta pregunta: ¿Cuál es el espíritu que anima a la Naturaleza? ¿Es un Homero o un tratante de esclavos?

Por lo que respecta a la imitación de la forma, los materialistas poéticos se hallan en perpetua contradicción consigo mismos, con el arte y con la naturaleza, porque como no ignoran completamente, sino únicamente a medias, lo que desean tener, resulta que sólo a medias lo saben. En efecto, autorizan lo mismo en una gran pasión que en cualquier otra que no lo sea tanto el empleo de la versificación (hecho que por sí sólo puede servir de principio para el principio de la imitación), y en las tempestades y borrascas del corazón la más elevada armonía y esplendor de algunas brillantes figuras de palabra (aquí el grado lo marcan el azar y la crítica). Permiten también la contracción del tiempo siempre que se sujete a ciertas (o mejor a inciertas) contemplaciones de la naturaleza inimitable: las divinidades y maravillas de la epopeya y de la ópera; la mitología pagana en medio de Ragnarok (crepúsculo de los dioses)[1], hoy tan de moda; en Homero las largas amenazas de muerte que hacen los héroes antes de morir; en lo cómico la parodia llevada hasta el contrasentido; en Don Quijote una imposible demencia romántica; la atrevida introducción de la actualidad en los monólogos de Sterne; en los diálogos de Thümnel y otros la intercalación de odas; y finalmente, un sinnúmero de cosas distintas. Pero si en medio de estas libertades poéticas se introduce la prosaica servidumbre de la pura imitación, y si en cierto modo se proclamaron en todo el universo esas prohibiciones de importación y exportación de mercancías, ¿no se produciría una mezcla tan abigarrada que clamaría hasta en la mitad de los cantos? En otros términos, no estaríamos en contradicción con

[1] Por esta hermosa cuanto terrible expresión designa la Mitología del Norte el último día del universo en el cual el Dios supremo aniquilará a los otros dioses.

nosotros mismos, con todo lo lícito, con todo lo bello, si dejáramos abordar a este imperio maravilloso y ebrio de luz donde se pasean sombras divinas y felices que no ilumina el pasado sol de nuestra tierra, donde, como en el mundo que hay más allá de la muerte, no hay dolores verdaderos; si a este imperio radiante dejáramos, repito, abordar, con sus rudos gritos de regocijo o de torturas, los héroes salvajes de la pasión; si en él crecieran las flores con tanta lentitud y entre tanta y tan espesa maleza como en nuestro mundo perezoso; si, en una palabra, en lugar de acelerar el tiempo, midiéndolo por el celeste y siempre embalsamado reloj de las flores[2], que entreabren y cierran su cáliz, lo midiéramos empleando la maquinaria pesada, las ruedas y ejes del pesado reloj de la historia que mide los siglos con acompasado y lento movimiento.

Así como el mundo orgánico domina, transforma, gobierna y enlaza el impulso mecánico, el mundo poético ejerce la misma acción sobre el mundo real, y el universo espiritual sobre el universo material. Por eso nunca en la poesía nos sorprende un milagro, o mejor, no hay más milagro en la poesía que la vulgaridad. Por eso los sentimientos poéticos del espectador pueden elevarse a la misma altura mediante una buena comedia y mediante una buena tragedia, aun suponiendo ambas de una misma excelencia. Ocurre esto cuando se sirve la última de lo maravilloso romántico, pues bajo el punto de vista poético en nada ceden los sueños de Wallestein a los de la doncella de Orleáns. Por eso, finalmente, ni el dolor más grande, ni la más sublime elevación de las pasiones deben presentarse en la escena como se presentarían en la más insignificante choza, es decir, de un modo tan pobre y monosilábico. Por ejemplo, los trágicos alemanes, cuando desatan el huracán de las pasiones y le hacen descargar sus golpes sobre los personajes, hacen exclamar a éstos: «¡Cielos!» o «¡Dios mío!», o «¡Dios!» o «¡Ay!» o nada, puesto que es lo mismo que nada hacer sobrevenir un desmayo. Pues bien, en todo esto falta la poesía: nada más conforme seguramente con la naturaleza y con la realidad que ese desvanecimiento monosilábico; y en verdad que si esto fuera práctico, nada más fácil de pintar que

---

[2] Es un hecho conocido por todos que, desde Linneo, el orden de abrirse y cerrarse las flores puede servir para marcar las horas.

lo que precisamente es más difícil, y lo mismo la superficie que el fondo de la naturaleza; lo mismo lo exterior que lo más recóndito que hay en nosotros se descubrirían con mayor facilidad que las gradaciones que los preparan.

Pero, precisamente, la poesía puede acercarse más al alma solitaria que se esconde, como un corazón desgarrado, bajo los sombríos colores de la sangre; ella puede oír la ahogada palabra en que se concentran la felicidad y el dolor infinito; y ella, como Shakespeare, debe tansmitirnos esa palabra. Esa voz interior que resuena en el pecho del hombre, y que el hombre mismo no puede distinguir en medio del estrépito de las pasiones, es tan percibida por la poesía como el más tenue suspiro por la divinidad suprema. ¿No hay noticias de tal índole que sólo pueden llegar a nuestros oídos en alas del poeta? ¿No hay una naturaleza que el hombre puede presentir por más que sólo existe cuando el hombre deja de existir? Cuando el moribundo se ve sumergido en esa sombría soledad en torno de la cual los vivos como nubecillas que se arrastran, como luces confundidas en su antorcha, se mantienen en los límites más remotos del horizonte; cuando el hombre, repito, se halla solo y moribundo en este desierto, entonces sus últimos pensamientos, las últimas imágenes que forja su fantasía, se esconden a nuestra vista; pero la poesía penetra como un claro rayo de blanca luz en esa profunda soledad y nos permite contemplar con una mirada el último momento luminoso del solitario.

§ 4.º *Determinación concreta de lo que debe entenderse por bella imitación de la naturaleza.*— En lo que precede se implica también la determinación de lo que debe entenderse por bella imitación (inmaterial) de la naturaleza. Aún no podemos dar una definición seca de la belleza. La de Kant: «bello es lo que generalmente agrada sin noción» comprende precisamente en la definición lo definido. De sus dos adiciones, la primera, «sin noción», es adecuada a todas las modificaciones de la sensibilidad; y la otra, «generalmente», que la práctica obliga a suprimir muchas veces, se ve también reclamada por todos los sentimientos y por todos los estados del espíritu.

Kant, que no atendía en esto más que a su propio gusto, ni concedía belleza más que al dibujo, y para el color dejaba sólo el

encanto[3], se inspira siempre en las artes plásticas y del diseño. ¿Qué belleza es ésa que aumenta la belleza plástica o pintada? Ese supuesto abismo que media entre la belleza natural y la artística sólo se ve en toda su extensión en la belleza poética; la naturaleza pudiera reproducir en ciertos casos las bellezas de las artes plásticas, pero lo haría con tanta parsimonia como la que pone en la creación de esos grandes genios que cantan sus bellezas.

Por lo demás, la definición de la belleza no debe ocupar la primera línea en una poética, porque al lado de esta diosa aparecen otras divinidades en la poesía: lo sublime, lo patético, lo cómico, etc. Uno de los críticos de esta obra[4], satisfecho de la definición árida y seca de Delbrück[5], la hace suya (lo que no es muy lisonjero para Delbrück, que es tan digno de aprecio por la sagacidad y delicadeza de que tantas pruebas ha dado respecto a Klopstock y Goethe). Prescindiendo de los paréntesis, el texto de la definición es como sigue: «Lo bello es una variedad armoniosa y adecuada a su fin (Estos dos calificativos suponen lo que se define, pues equivalen a decir: Una variedad tan armoniosa que sea bella) que la imaginación hace surgir en sí misma (¡Cuánta vaguedad! ¿Por qué medio? ¿De dónde?) a fin de agregar mentalmente a una noción dada (¿Qué noción es ésta? ¿O no es distinta de cualquier otra?) muchas cosas que no pueden expresarse (¿Por qué muchas cosas? Bastaría decir: lo que no puede expresarse; ¿y qué cosas son éstas que se resisten a la expresión?) en mayor cantidad de la que con claridad puede discurrirse (¿Claramente? ¿No es ya bastante confuso decir que no se puede expresar? ¿Qué cantidad o número es ese que no se puede ni conocer ni pensar claramente? ¿Cuál es el límite de esa cantidad?). El placer que proporciona la belleza lo causa el juego libre aunque regular de la imaginación de acuerdo con el entendimiento. (La palabra regular ya da a entender lo del acuerdo, pero son muy poco concretos los términos: «juego» y «acuerdo»).

---

[3] La definición «Bello es lo que agrada generalmente y sin noción» es, por el contrario, más aplicable a los colores que a los contornos. En prueba de ello, obsérvese que los niños y los salvajes prefieren la viveza del rojo o del verde a los matices sombríos del negro, mientras que por lo que respecta a la belleza del dibujo el gusto es vario, según los pueblos y la educación que tienen.

[4] En el suplemento a la *Gaceta Literaria Universal de Jena*, 1806, p. 67.

[5] Delbrück, *Sobre lo Bello*.

El crítico del suplemento a la *Gaceta literaria* pone además de esta definición la suya mucho más breve: «Las bellas artes, en cuanto lo son, nacen de un modo de concebir por medio de ideas estéticas». Como quiera que en la palabra estética se halla definido completamente el objeto de la definición, no deja ésta de ser bastante exacta, como lo son todas las proposiciones de esta índole.

No examinemos más que una: ¿quién gusta de perder en examinar todo lo que se ha impreso, el tiempo que tiene para leer y escribir? «La belleza, dice Hemsterhuis, es lo que en el menor tiempo posible despierta un número más considerable de ideas», definición que guarda cierta semejanza con la más antigua de: «unidad de percepción en la variedad», y con la más reciente «libre juego de la imaginación». No se pregunte cómo se miden las ideas por el tiempo, puesto que es el tiempo el medido por las ideas. Pero en general una idea es sólo un destello y no dura ni aun la septuagésima parte de un segundo; conservarla es tanto como analizarla en sus partes, límites y consecuencias, y que, por lo tanto, ésta viene no a conservarla sino a recorrer su afinidad y vecindades. Por otra parte, esta plenitud de ideas suscitadas en el menor tiempo posible pertenece asimismo al golpe de vista que abraza series matemáticas o filosóficas de números aprendidos de memoria, y sería preciso para que pudiera aplicarse especialmente a la belleza que se calificara especialmente ésta en ellas. ¿Qué se diría si se tratase de definir la fealdad: «lo que suscita el mayor número posible de ideas en el menor tiempo posible?». En efecto, una figura oval tranquiliza y satisface a la vista, mientras que las líneas de una caricatura la enriquecen con una abrumadora variedad de ideas que acuden y huyen, porque en estas cuestiones el objeto debe ser en el momento sorprendido, combatido, disipado y descompuesto.

La definición de Hemsterhuis pudiera, pues, transformarse de este modo:

«Así como en la belleza hay un círculo lógico, así la belleza es el círculo de la imaginación», porque el círculo es la figura más sencilla, más comprensiva y más fácil de conseguir; pero el círculo es ya de suyo una belleza; de modo que en último término esta definición es, por desgracia, un círculo lógico como toda definición.

Volvamos al principio de la imitación poética. Cuando en ésta

el retrato produce más efecto que el original, o cuando produce el efecto contrario (la ficción poética de un dolor puede, por ejemplo, producir goce), procede esto de la imitación simultánea de dos naturalezas, interior la una y exterior la otra, que se reflejan mutuamente. Pudiérase muy bien, con un ingenioso crítico[6], llamar a esto: «una presentación de ideas producida por la imitación de la naturaleza». En el artículo sobre el genio se hará con más oportunidad una ampliación de estas ideas. La naturaleza exterior al pasar a la interior se transforma, y esta divina transustanciación es la materia poética espiritual que, cuando es verdaderamente poética, semejante a un *ánima Stahlii*, ella misma se construye su propio cuerpo (su forma) y no lo acepta hecho a la medida. Lo que falta al nihilista es la materia, y, por lo tanto, la forma viva; lo que falta al materialista es la materia viva y, por lo tanto, la forma; en una palabra, lo que a entrambos aqueja es la falta de poesía. El materialista posee el barro, pero no puede inspirarle un alma porque es barro pero no un cuerpo; quisiera el nihilista comunicar un soplo de vida, pero no hay barro. El verdadero poeta, cuando combina con la naturaleza su arte, hará como el arquitecto ordenador de jardines que combina el parque con el paisaje que le rodea, de modo que éste venga a ser como la indefinida prolongación de aquél; aunque sólo en un sentido inverso y mucho más elevado, esto es, envolviendo en lo infinito la idea de la naturaleza finita y haciéndola desaparecer como en una celeste ascensión.

§ 5.º *Empleo de lo maravilloso.*— Todo maravilloso verdadero es, por sí mismo, poético. Los distintos modos de introducir este rayo de luna en un edificio artístico manifiestan más claramente la falsedad de los primeros principios y la verdad del tercero.

El primer modo o medio material es sustituir a este rayo de luna, después de algunos tonos, por la luz cotidiana del sol, esto es, analizar prosaicamente y quitar su encanto al milagro por medio de la magia de Wiegleb. Pero entonces, a la segunda lectura, no se hallarán más que figuras de papel y no seres organizados, y únicamente una estrechez mezquina en el lugar del infinito poético. Ícaro yace

---

[6] El crítico de esta obra, en la *Gaceta Literaria de Jena*.

en el suelo con sus alas, secas y desprendidas. Goethe pudiera haber prescindido, por ejemplo, de la apertura de su gabinete de máquinas y de exhibir esos canales subterráneos de donde salen aguas transparentes y de colores distintos. Un escamoteador no es un poeta; pierde todo su valor y toda su poesía cuando aniquila sus maravillas mediante el análisis; nadie quiere ser espectador de juegos cuyo secreto conoce.

Otros poetas caen en un segundo error, el de crear lo maravilloso y no razonarlo, lo cual es tan fácil como inconveniente. El poeta debe renunciar a todo lo que es fácil, si no inspirado, y debe renunciar a ello porque esa facilidad es la facilidad de la prosa. Lo maravilloso continuado deja de ser maravilloso y se transforma en una segunda naturaleza más aérea, más artificial y tan ajena a toda regla, que hace imposible toda bella alteración de su regularidad. Un poema de este género sería, a decir verdad, una admisión contradictoria de condiciones opuestas, la confusión de lo maravilloso material con lo maravilloso ideal, un jeroglífico entremezclado de figuras y palabras, como esos que se ven en los vasos antiguos.

Hay para el poeta un tercer procedimiento, el cual sin destruir lo maravilloso, como lo hace la exégesis de un teólogo, o sin retenerlo, oponiéndose a la naturaleza en el mundo material, como hace un jugador de manos, lo coloca en el espíritu, único sitio en el que puede habitar junto a Dios. No debe girar lo maravilloso como una mariposa nocturna, ni como una diurna, sino como una mariposa del crepúsculo. En *Wilhelm Meister* no consiste en la máquina de madera, aunque bien pudiera ser de acero primorosamente bruñido, sino en el admirable abismo espiritual de Mignon, del arpista, etc., cuya felicidad es tan profunda que las escaleras de árboles genealógicos que en ella quieren introducirse no logran tocar en el fondo. El temor de una aparición es, por lo tanto, preferible a la aparición misma, y vale mucho más un visionario que cien historias de aparecidos[7].

La fe en el milagro, y no el mismo milagro físico, es la que pin-

---

[7] Es verdad que en el Titán, gracias al maquinista Testapelada, los milagros no son más que juegos de agilidad; pero este mismo impostor es ya de suyo un milagro, y en medio de sus imposturas acaecen fenómenos inesperados que le sobrecogen y admiran.

ta las escenas nocturnas del mundo de los espíritus. El *yo* es ese espíritu extraño al que teme ese mismo *yo*; es ese precipicio en cuya orilla cree hallarse continuamente; y, ante un efecto de escotillón, es el espectador el que desciende al mundo de las tinieblas en lugar del espectador que desaparece. Pero cuando el poeta ha hecho sonar en el espíritu la hora solemne de la media noche, le es lícito poner en movimiento una maquinaria complicada de maravillas fantasmagóricas; porque el cuerpo recibe del espíritu un sentido mímico, y cada hecho natural es un fenómeno sobrenatural para el mismo que lo verifica.

Hay milagros interiores de sorprendente belleza, cuya vida no debiera el poeta analizar, aun cuando le fuera posible con su escalpelo de anatomía psicológica. En *El Florentino*, de Schlegel, una mujer embarazada ve todas las noches un hermoso niño, una criatura maravillosa que con ella abre los ojos, que corre hacia ella sin hablarle, etc., y que cuando llega el alumbramiento desaparece para siempre. La explicación de este fenómeno no está muy lejana, pero la poesía no debe darla por muy buenas razones.

En general los grandes milagros interiores siempre sobreviven a su explicación: ésta es su ventaja. El gran milagro y el más indestructible es la fe de los hombres en los milagros, y no hay oposición ninguna espiritual que deba soprendernos tanto como nuestro temor a los espíritus de esa selvática vida de nuestro espíritu tan llena de soprendentes mecanismos. Por eso, cuando el poeta nos arrebata a la plenitud de luz que esparcen esos grandes caracteres que son para nosotros como deslumbradores globos celestes, y nos lleva a contemplarlos en su cama, esos grandes y rutilantes astros menguan en sus proporciones hasta quedarse en las de nuestro pobre globo terráqueo. Hay casos en que el novelista debe dejar en la sombra los antecedentes, como la historia posterior de un carácter maravilloso; y si el autor del *Titán* es inteligente en estética, no deberá referir nunca ni el pasado de Schoppen, ni la historia de Linda después de su desaparición. Por eso me gustaría ignorar el nacimiento de Mignon y el del tocador del arpa. En *Los Hijos del Valle*, de Werner, se asiste a una recepción en la orden de los Templarios, recepción acompañada de terror. Voces nocturnas anuncian que van a adivinar el inmenso enigma del mundo, y las nieblas que a lo lejos se disipan des-

cubren las cimas de los montes desde las cuales puede el hombre lanzar profundas miradas sobre ese mundo tan deseado que es en el fondo nuestro primer y último mundo. A esta alturas nos remonta por fin el poeta, y a ella conduce también su acción, y allí un Maestro de logia nos dice lo que la orden exige y presta, es decir, una buena conducta moral; y ante nosotros, descansando en sus cuatro bases de mármol, yace muerta la antigua esfinge tallada por famoso escultor. Bueno fuera que en todo esto, y para no defraudar al poeta trágico, se viera no más que una ingeniosidad al alcance de todos los caballeros del Templo o de la sacristía, los cuales brillan más por plantear problemas que por resolverlos, y mucho mayor esplendor ostentan ante los profanos que ante los iniciados.

Vengamos ya al espíritu de la poesía, cuya materia puramente exterior, contenida en la naturaleza imitada, aún dista mucho de la naturaleza interior.

En tanto que el nihilista disuelve hasta la transparencia en lo general lo particular, y mientras el materialista hasta la petrificación lo general en lo particular, la poesía viva debe concebir y alcanzar una alianza de lo uno y lo otro; en ella deben encontrarse todos los individuos, y como éstos se excluyen mutuamente, resulta que cada uno de ellos representa algo de lo particular en el seno de lo general. En otros términos, debe ser esta alianza semejante a la luna que durante la noche sigue a un mismo tiempo a un viajero por medio de un bosque, de cima en cima, y a otro de ola en ola en el seno de los mares, y a todos alumbra por igual mientras ella describe en el cielo su espaciosa curva y, al mismo tiempo, ilumina a la tierra y a los viajeros.

PROGRAMA II

Gradación de las facultades poéticas

§ 1.º *De la imaginación reproductora.*— La imaginación reproductora es la prosa de la productora o fantasía. Es una memoria prolongada y ornada con vivos colores; los animales tienen esta facultad, pues sueñan y tienen miedo. Son sus imágenes hojas desprendidas del mundo real que llegan girando hasta nosotros; la fiebre, la sobreexcitación del sistema nervioso y la embriaguez pueden condensar y solidificar estas imágenes de tal modo que salgan del mundo interno para encarnar y tomar cuerpo en el exterior.

§ 2.º *Imaginación productora o fantasía.*— Pero la imaginación productora o fantasía es algo más elevado; es el alma del mundo de nuestra alma, el espíritu elemental de todas las demás facultades, y de este modo podrá una imaginación poderosa ser desviada y dirigirse en el sentido de la sagacidad y de la viveza o de cualquier otra de nuestras facultades, pero ninguna de ellas puede, ampliándose, llegar a ser tanto como toda la imaginación. Si el ingenio es el anagrama de la Naturaleza puesta en ejercicio, la imaginación productora es el alfabeto jeroglífico que lo expresa con un número reducido de imágenes. Mientras la experiencia y las otras facultades no hacen más que arrancar páginas del libro de la naturaleza, la imaginación hace de cada una de estas partes un todo; hace mundos completos con una sola parte del mundo, y todo lo universaliza hasta el Universo infinito. Ella hace entrar en su dominio al optimismo poético, la belleza de las formas que lo habitan y la libertad con que se mue-

ven los seres en el éter como otros tantos soles. Presenta más de cerca y más instintivamente a los ojos de los mortales lo absoluto y lo infinito de la razón. Por eso le son tan necesarios el pasado y el porvenir, que son los dos ejes de sus creaciones: porque ningún otro tiempo puede transformarse en un todo infinito. No es el aire que en una habitación se contiene lo que produce el azul de la celeste bóveda; es la completa elevación de la columna atmosférica. En la escena, por ejemplo, no es lo trágico el espectáculo de la muerte, sí el camino que conduce a ella. Contemplamos casi con frialdad el golpe que da la muerte, y esta frialdad no procede sólo de lo vulgar del hecho, puesto que la lectura produce un efecto igual, sino de que una muerte oculta llena mejor el mundo infinito de la imaginación: más trágico e interesante es el aspecto del cadáver cuando se retira del lugar del suplicio que la contemplación del suplicio mismo. Es la palabra fatalidad en la tragedia, la tragedia infinita del Universo, la marcha subterránea de la imaginación. Lo que nos horroriza no es la espada del destino sino las tinieblas de donde parten sus golpes; la amenazadora perspectiva de este golpe es más verdadera y más trágica en la *Novia de Messina* que en su cumplimiento (en *Wallestein*, por ejemplo). Apenas se descubre, esa cabeza de Gorgona se transforma en un mármol inerte, pero el velo que la cubre derrama lentamente en todas las ardientes venas el frío de la petrificación. Por eso, en la *Novia de Messina*, nada nos parece mejor, aun llegando hasta la parodia la sombra venenosa del pavoroso porvenir, que la alegre agitación de las víctimas ciegas bajo el cuchillo que ha de herirlas; nuestra previsión produce mucho mayor efecto que si la viéramos ya realizada.

Es muy difícil representar en la escena la suprema felicidad, porque el dolor tiene más órganos y medios de felicidad que la alegría. Fuera preciso concedérsela al hombre durante su sueño y hacerle narrar, sólo con una sonrisa de encanto, esa indecible felicidad que huye apenas se abren los ojos.

La imaginación ejerce asimismo su fuerza creadora sobre la vida. Extiende su luz después de la lluvia sobre el horizonte del pasado, y lo rodea con su arco de brillantes colores, prenda de paz que no podemos esperar nunca; es la diosa de la juventud y del amor. Una cabeza de tamaño natural aparece en un grabado de mucho mayores dimensiones que el original; un paisaje grabado en cobre hace

esperar, gracias a su plenitud, mucho más de lo que es el paisaje real; el recuerdo de la existencia pasada brilla a cierta distancia como un planeta en el cielo; es que la imaginación concentra las partes en un conjunto más sereno. Pudiera, es verdad, crear del mismo mundo un conjunto más triste, pero fabrica en el porvenir sus aéreos castillos, en los que no hay más que salas de tormento; en el pasado no coloca más que terrados y miradores. Distintos de Orfeo, ganamos nuestra Eurídice mirando hacia atrás y la perdemos cuando miramos hacia delante[8].

§ 3.º *Grados de la imaginación productora [fantasía].*— Vamos a seguir a la imaginación a través de sus diferentes grados, hasta llegar al que comienza a crear poéticamente con el nombre de genio. Es el primer grado la simple concepción, pero ésta ya no puede existir sin producción o creación, porque la belleza sólo llega a nosotros en el estado de elementos o partes que debemos para percibirla agrupar orgánicamente en un todo. Así, el que una vez ha dicho «esto es bello», aunque se engañe, posee por esto sólo la facultad creadora de la imaginación. Y por otra parte, ¿sería no ya exaltado sino tolerado, no digo durante millares de siglos, sino solamente durante un mes, por una multitud heterogénea si no tuviese con ella un parentesco bien definido? Los hombres sufren algunas veces durante una obra los efectos que se atribuyeron a la *clavicula Salomonis.* Leen accidentalmente sin intención de evocar una aparición espiritual y, de repente, el espíritu brota del aire y se aparece enojado ante su vista.

§ 4.º *El talento.*— El segundo grado es aquel en que predominan varias facultades, tales como la sagacidad, el ingenio, el entendimiento, la asociación de ideas matemáticas, históricas, etc., y bajo ellas la imaginación creadora. En este grado el espíritu de los hombres de talento es una aristocracia o una monarquía, y el de los hombres de genio es una república teocrática, pues, como a decir verdad el talento y no el genio es el que posee el instinto, es decir, un flujo exclusivo de todas las facultades, les falta la reflexión poética por la

---

[8] Esto se hallará más explanado en *Quinto Fipleni*, segunda edición, pág. 343. *Sobre la magia de la imaginación.*

razón misma que priva al animal de la reflexión humana. La del talento es sólo parcial; no constituye esa desviación sublime del mundo interior sino solamente la separación entre el mundo exterior que nos circunda y rodea y nosotros mismos.

En este doble coro, que supone al hombre dotado de toda la plenitud de su voz en el coro poético y filosófico, el tono del melodramático recitado del talento eclipsa el canto de los dos coros, pero sus notas últimas son las únicas que se hallan al alcance de los espectadores de las bajas localidades.

En la filosofía el talento puro se hace dogmático hasta degenerar en exclusivo; es matemático y por ende intolerante, porque la verdadera tolerancia sólo se encuentra en los hombres que reflejan la humanidad; enumera las circunstancias teocráticas y dice que ocupa la primera, la 99 o cualquier otra. El filósofo verdaderamente grande se encierra, por el contrario, en la maravilla del Universo, en ese laberinto de innumerables recintos colocado mitad encima y mitad bajo la tierra.

El filósofo de talento, una vez que ha formado su filosofía, detesta hasta la acción de filosofar, porque debe ser libre el que ame la libertad. Como sólo cuantitativamente se distingue del vulgo[9], puede impresionarle, agradarle, brillar ante sus ojos, mostrarse ante él y en todo su esplendor, ser todo para él y en algunos momentos parecerle superior a todas las edades; sean, en efecto, cualesquiera su elevación y su extensión, puede cada cual compararlas con su propia grandeza para medir ésta; pues si ambas son comensurables, el calor y el sonido de la cualidad son inapreciables para la medida y la balanza de la cantidad. En la poesía el talento no puede producir su efecto sobre las muchedumbres si no emplea facultades particulares, imágenes, fuego, riqueza y encanto en los pensamientos; sorpréndelos vivamente con sus poemas, cuerpos radiantes con un alma mezquina, porque las masas conciben más fácilmente los miembros

---

[9] Esta expresión sólo es aplicable a la mayoría y a la minoría, o por mejor decir, al máximum y al mínimum, porque en realidad, en el fondo no hay individuo que cualitativamente se distinga de otro; la transición de la servidumbre de la infancia a la libertad moral de la edad madura, como el desarrollo y la decrepitud de una nación, bastarían a confundir por esta omnipotencia evidente del desarrollo gradual el orgullo que quisiera calificarse más bien entre las especies que entre las razas.

que el ingenio: hallan más goce en el encanto que en la belleza. Lleno está el parnaso de esas poesías que no son más que prosa saturada de verso, como agua saturada de una substancia farmacéutica; son flores poéticas semejantes a las flores naturales en que el desarrollo de sus ojos obedece a leyes análogas a las del desarrollo de los ojos de un vástago. Comoquiera que excepto el conjunto nada produce el genio, ni imágenes, ni giros, ni pensamientos, ni detalle que no pueda ser también inventado por el talento en sus momentos de mayor vigor, puede este último confundirse algún tiempo con el primero; puede brillar algunas veces junto a los desnudos Alpes del genio como una colina verdosa, hasta que muriese al fin a manos de su descendencia, como un buen diccionario perece apenas se publica otro que le aventaja. Los talentos pueden, en cuanto son grados, aniquilarse y sustituirse mutuamente; los genios, en cuanto especies, no pueden hacer otro tanto; las imágenes, los pensamientos ingeniosos, espirituales y profundos, el estilo, sirven de paso a otros talentos y, como sucede a los pólipos, el alimento se transforma con el tiempo en color. Al principio lo toman algunos imitadores, después todo el mundo; el poema de talento muere así a manos de su divulgación, como la filosofía de talento que tiene más resultado que forma. Por el contrario, el conjunto o el genio no puede copiarse nunca, continúa grande, joven y solitario, habitando en la obra entregada al pillaje, como en Homero o en Platón, de quienes tantas veces se copia. El talento tiene de mejor lo más fácil de imitarse, por ejemplo, Ramler, Wolff el filósofo, etc.

§ 5.º *Genios pasivos.*— Permítaseme dar a la tercera clase el nombre de genios femeninos, receptivos o pasivos, o por decirlo así, espíritus escritos en forma poética. Cuando los presento como más ricos en imaginación receptiva que en imaginación creadora, o como teniendo a su servicio sólo débiles facultades y careciendo en la producción de esa seguridad del genio que sólo resulta del armonioso desarrollo de todas las grandes facultades, conozco que no son todas nuestras definiciones más que definiciones de Historia natural, fundadas en estambres, en dientes o en experimentos químicos hechos sobre cadáveres orgánicos. Hay ciertos hombres dotados de sentimientos más elevados, pero de facultades más débiles que el talento

vigoroso; su alma se abre santamente para abrazar, ya en la vida externa, ya en la interior del pensamiento y de la poesía el espíritu del universo; adhiriéndose a él rechazando todo lo vulgar, como la mujer delicada se une con el varón fuerte, y, cuando a pesar de esto, quieren expresar su amor se atormentan con una palabra torpe y confusa y concluyen por decir otra cosa distinta de la que se proponían. Mientras el hombre de talento representa como el actor las obras del genio, o como el copista se complace en remedarlas, los genios pasivos, colocados en la frontera del genio, son, por decirlo así, hombres selváticos y nocturnos a los que negó el destino el uso, el don de la palabra. Si para los indios son los animales los mudos de la tierra, para mí estos genios son los mudos del cielo. Venerémoslos todos, superiores e inferiores. Ellos son en el mundo medianeros voluntarios entre el genio y la muchedumbre, y ellos, como otras tantas lunas, refulgen mientras la noche con la cual les reconcilia el sol del genio en su libertad poética y filosófica, sorprenden y conciben el universo y la belleza; pero cuando ellos a su vez desean crear, sujeta una cadena invisible la mitad de sus miembros y forman una cosa más pequeña o distinta de la que se proponían crear. Cuando se trata de sentir es cuando reinan sobre todas las facultades con una firme imaginación, pero en el momento de crear domínales una facultad secundaria y se ven sujetos al carro de la vulgaridad. Por una o por otra de estas dos razones, son desgraciados sus días de creación. Ya porque la firmeza de su gusto, que también irradia sobre las producciones ajenas, se obscurezca en las propias, se pierden en ellos mismos y, teniendo en su mano todas las palancas posibles, carecen para mover su mundo de otro mundo en que apoyarse, o ya porque no es el sol del genio el que desenvuelve los gérmenes de ese gusto seguro, sino una luna pálida reflejo del sol cuya blanca luz hiela. Dan más fácilmente forma a la materia ajena que a la propia, y se mueven más libremente en esferas extrañas que en las suyas: que más fácil es al hombre en sus sueños pensar en volar que en correr[10].

Difieren, pues, esencialmente del hombre de talento, el cual no

[10] Es que en el sueño, cuando quiere servirse de los músculos aptos para la locomoción no puede hacerlo, mientras para volar al cielo no necesita músculos.

es capaz de presentar más que partes o cuerpos del universo, no su espíritu, y son por tanto semejantes al genio, cuyo primero y único carácter es la intuición del universo, sólo que en los genios pasivos no es esa intuición sino la consecuencia y el desenvolvimiento de una intuición de un genio extraño.

Voy a buscar entre los muertos algunos ejemplos, por más que los ejemplos, ya sea por las quiebras de luz, ya por los innumerables medios de estar de la naturaleza, siempre hacen que el color pase de las líneas del diseño. ¿Qué lugar ocupan Diderot en la Filosofía y Rousseau en la Poesía? Es evidente que sólo pueden figurar entre los genios pasivos, mientras que el primero como poeta y el segundo como pensador produjeron mucho más de lo que habían recibido[11]

Bayle, como filósofo, sólo puede figurar entre los genios pasivos; pero Lessing, que lo es también aunque superior por su condición, penetración e independencia, ¿en qué categoría debe figurar como pensador? En mi concepto es un genio activo más como hombre que como filósofo. Su universal sagacidad ha destruido mucho más de lo que su profundidad había construido. Sus más ideales construcciones se ven espontáneamente aprisionadas en las fórmulas de Wolff. Sin ser, en verdad, el creador de un mundo metafísico, como Platón, Leibniz, Hemsterhuis, etc., es el hijo de un creador que en él se encarnaba y consustancial con él. Con toda la independencia y seguridad del genio, fue en filosofía un creador original en el sentido negativo, como Platón lo fue en el sentido positivo; aseméjase al gran Leibniz en que deja penetrar en la densidad de su sistema los rayos de todos los demás sistemas, como el diamante a pesar de su dureza abre paso a todas las luces y retiene hasta la del sol. El filósofo vulgar es ligero, poroso y elástico como el corcho, sin embargo no deja paso ni detiene el más débil rayo de luz. Entre los poetas y como genio femenino, debe citarse a Moritz antes que a ningún otro. Ha sorprendido la vida real bajo su forma poética, pero no ha sabido crear una vida poética. En su Anton Reiser y en su Hartknopf se le ve difundir sobre las tinieblas de la tierra si no una aurora serena, la pálida luz que envía a la media noche el sol oculto des-

[11] Como las dos categorías del sentido y de la fuerza moral deben también probarse en la conducta, Rousseau debe colocarse por más de una razón entre los genios pasivos.

de el lado opuesto del cielo, pero nunca sale este sol para mostrar, como un Febo sereno, a un mismo tiempo el esplendor del cielo y el de la tierra. Y cuánta frialdad no derrama a su vez Sturz, con su prosa tan ostentosa como desprovista de pensamientos nuevos que vierte la claridad del día en todos los ángulos de la vida, del mundo y de las sociedades. Cuando nada hay que decir, es preferible el estilo de asamblea política o de diario oficial al estilo altisonante, regio y magnífico que se anuncia con voces estrepitosas y clamores inauditos, pues cuando menos aquél puede recibir mejor el pensamiento, invertirlo y hasta ser el bufón de sí mismo. Novalis y gran número de sus panegiristas se encuentran también entre esos genios ni completamente femeninos ni del todo viriles que creen producir cuando sólamente reciben.

Pueden, sin embargo, espíritus de esta índole llegar, después de algunos años de cultura, a la elevación e independencia del verdadero genio. Pueden, como en la lira una nota desacorde, endulzarse, purificarse y espiritualizarse a medida que se extingue la disonancia. Siempre, sin embargo, se percibirá en ellos la reproducción del espíritu universal como se percibe en el talento la reproducción de sus partes.

Pero al establecer estas categorías huyamos de todo atrevimiento. Semejante al bronce de Corinto, cada espíritu se compone de una materia desconocida con restos de metales conocidos. Si vemos elevarse rápidamente a las naciones y ensanchar sus fronteras con las conquistas del presente, ¿no han de poder los espíritus hacer otro tanto respecto al pasado? Medir estos espíritus equivale a cerrar espacios en el espacio, o a medir columnas de aire sobre las que no puede distinguirse el chapitel del éter.

¿No hay talentos de acarreo bajo el punto de vista de las épocas y aun de los lugares? Y si dos tiempos o dos países pueden enlazarse mutuamente por sus polos, ¿no sería también posible que resultasen combinaciones perfectísimas y combinaciones detestables? No mencionaré los peores; pero los franco-alemanes (alsacianos), judío-alemanes, lapones, greco-genízaros y, en una palabra, los espíritus mixtos de todos los países, sin excepción, se presentan aquí en confusa muchedumbre. Prefiero hablar de los genios y semigenios. Con referencia a distintos países puede citarse Lichtenberg, que por su

prosa es un espíritu intermedio de Inglaterra y Alemania; Pope, camino de travesía entre París y Londres; Voltaire, que en sentido más elevado es el vínculo de ambas ciudades; y Schiller que, si no el perfecto acorde, marca al menos la nota dominante en las poesías inglesa y alemana, siendo en su conjunto un Young perfeccionado, transfigurado, con una gran superioridad dramática y filosófica.

Respecto a las épocas que en su fondo son como otros tantos países —Tieck, aunque sea de la familia de los genios creadores, antes que de la de los genios receptivos, es una hermosa flor bastarda de las edades alemanas antigua y moderna; Wieland es un árbol de flor francesa y frutos alemanes; la elevada copa de Goethe clava sus raíces en Alemania e inclina sus ramas floridas sobre el clima de Grecia; y Herder es un istmo rico y florido entre Grecia y Oriente.

Siguiendo la marcha regular de la naturaleza, después de navegar por esos estrechos canales en que apenas se distingue el cauce de las orillas del río, arribamos por último a la costa de los genios creadores.

nación misma que era una excepción, como lo es, por ejemplo, Tahití, si todavía el conocimiento limitado que tenemos de la historia de este pueblo durante un período de mil años nos permite considerarlo de otro modo que como individuo; por consecuencia, describir esta nación es describir su poesía, y toda nación del Norte lo es de tal modo inferior que uno de sus poetas no puede llegar a la altura de un griego sin ser, por sus dotes naturales, superior a este último.

Los griegos no eran solamente, como les reprocha el sacerdote egipcio, niños eternos, sino también eternos jóvenes. Mientras que los poetas posteriores son criaturas del tiempo y los mismos poetas alemanes son criaturas *de* los tiempos, los poetas de la Grecia fueron a la vez las criaturas de una civilización naciente y de una comarca oriental. Una realidad poética no ofrece más que luz y nada de sombra a su imitación poética. Representémonos este país que inspira sin embriagar, permaneciendo en un punto medio entre las estepas miserables y una abundancia abrumadora, entre el calor y el frío, entre nubes eternas y un cielo vacío, lugar intermedio sin el cual un Diógenes de Sinope no hubiera podido existir: este país, lleno a la vez de montañas que separan tribus numerosas que garantizan y hacen prosperar la fuerza y la libertad, de valles encantadores, cuna de poetas desde donde un soplo y una onda llenas de dulzura conducen hacia la risueña campiña jónica, hacia ese fecundo paraíso del edén de la poesía, Homero; este término medio de la imaginación, producido por el clima, entre la del Norte y la del árabe, como los rayos tranquilos del sol ocupan un lugar intermedio entre la claridad de la luna y las llamas vivas de la tierra; esta libertad, en fin, que a la verdad condena el esclavo al trabajo, a los oficios y aun a los profesiones sabias (al paso que entre nosotros los poetas y los filósofos son los esclavos, como esclavos fueron entre los romanos los primeros poetas y filósofos), pero que permite al ciudadano libre vivir únicamente para la gimnasia y para las musas, es decir, para la cultura de su cuerpo y de su alma. Los juegos olímpicos presentaban a la vez las victorias del cuerpo y las del genio, y Píndaro no era más célebre que sus héroes. La filosofía no era un medio de ganar el pan sino un estudio liberal, y el discípulo velaba en los jardines del maestro. Un poeta joven conserva toda su inteligencia y ardor ante los análisis universales de este ejército que en el espacio de

algunas olimpiadas da la vuelta al mundo transcendental[12], mientras el espíritu poético más moderno de otras naciones ha sido descompuesto y despojado del alma por la preponderancia de la sutileza filosófica. El amor por lo bello era como el guerrear por la patria, común a todas las clases de la sociedad y, como el templo délfico del dios de las musas, unía todas las razas de la Grecia. El hombre se confundía más íntimamente con el poeta, y éste con el primero. Esquilo, en su epitafio, no piensa más que en sus victorias guerreras; y las victorias poéticas de Sófocles, en la *Antígona*, le valieron el gobierno de Samos[13], y para celebrar sus funerales pidieron un armisticio los atenienses sitiados por Lisandro. La poesía no estaba presa y circunscrita a los muros de una sola capital sino que tendía su vuelo sobre la Grecia entera y, como hablaba todos los idiomas, reunía en un solo sentimiento a cuantos la oían[14].

Todas las facultades prácticas fueron probadas y fortificadas por guerras, ya exteriores, ya interiores por la libertad; debieron a la configuración de las costas su desenvolvimiento flexible y múltiple; y esto no fue en detrimento de las facultades especulativas, como sucedió a los romanos, que se servían de la guerra como de una espada, al paso que los griegos la empleaban como escudo. Recordemos, en fin, ese gusto de la belleza que desde Teofrasto hizo competir en Elea a los jóvenes por su hermosura viril; que erigía a los pintores estatuas y hasta templos (en Rodas, por ejemplo); que hacía adorar a un joven sólo porque era hermoso, y lo colocaba después de su muerte en un templo en el cual le hacía sacerdote durante su vida[15]; que daba más importancia a una representación dramática que a una expedición militar; colocaba los jueces que decidían sobre la corona

---

[12] No se ha determinado aún suficientemente la semejanza que existe entre los poetas griegos y esos filósofos que hace poco tiempo, y con un poder de conquistadores, han visitado casi todas las islas que la filosofía moderna ha descubierto de nuevo.

[13] ¿No es eso más digno que lo que vemos en los tiempos modernos, en que una Pompadour distribuye, como recompensa a los monarcas de talento que escriben con una brillante pluma de pavo real, largas y pesadas espadas de general?

[14] Bajo el reinado de la libertad, como más tarde sucedió en Italia, cada provincia escribía en su dialecto. Sólamente después de la esclavitud del país por los romanos, una nueva cadena, más ligera en verdad, la del exclusivismo del dialecto ático, vino para el escritor a juntarse a las otras. Véanse los *Suplementos* del diccionario de Sulzer, t. I, 2.

[15] Como el Júpiter juvenil para el Egeo, el Apolo isménico exigía para sacerdotes los jóvenes más bellos. Winckelmann, *Historia del Arte*.

que debía concederse por un poema al mismo nivel que los que fallaban sobre la vida o la muerte; y hacía atravesar por toda la nación el carro de un poeta o de un artista. En esta tierra se embellecía todo, desde el vestido hasta la Furia; de este modo en los países cálidos, desde el habitante del aire y de las selvas hasta la bestia feroz, todo vuela y corre adornado de dibujos y colores brillantes y de fuego, al par que el mar glacial está cubierto de sombras pesadas, innumerables y por lo tanto sin variedad, que parecen ser la falsificación de la tierra. Por último, éste es el país en que en todas las calles y templos resonaban por sí mismas las cuerdas líricas del arte como arpas eólicas. Allí un pueblo, ebrio de belleza, llevaba en su corazón y en su mirada una religión serena, que no se reconciliaba con sus dioses por medio de días de penitencia sino por días de júbilo; que, como si el templo fuese ya el Olimpo, sólo prescribía danzas, juegos y obras maestras y que en sus embriagadoras fiestas comprendía, como en cepas de vid, las tres cuartas partes del año; un pueblo ligado a sus dioses por medio de una sociedad más íntima y más bella que la de ningún otro. Desde esta época primitiva y heroica, en la cual sus heroicos antecesores elevando como sobre altos promontorios sus estaturas gigantescas fueron a confundirse con los dioses[16], hasta el tiempo en que la naturaleza estaba por doquier habitada y como duplicada por divinidades, en que cada bosque tenía su dios y su templo, en que para cada petición, para cada deseo humano, como para cada flor, un dios se hacía un hombre, y donde lo sobrenatural se encontraba por todas partes con la dulzura de un cielo azul por encima y alrededor de la naturaleza. Y ahora, cuando vemos este pueblo tan favorecido por la vida y envuelto desde el mediodía por un vapor mágico que las demás naciones tienen que procurarse por sí mismas, por su poema, bien debemos exclamar: «¡Cómo juguetearán los sueños de la aurora poética alrededor de esta juventud que vive sobre rosas y sobre la aurora cuando cierre los ojos! ¡Cómo se mezclarán las flores de la noche con las del día! ¡Cómo repetirán sobre los astros de la poesía esta vida primaveral de la tie-

[16] Los Dioses se hicieron juzgar por el areópago. (*Demosthenes in Aristocrat. et Lactance, Inst. de fals. Relig. I*, 10) La vida de Júpiter sobre la tierra, y la construcción de sus templos por sí mismo, entran en la misma categoría de hechos. (Id., I, II, 12).

rra! ¡Cómo unirán los dolores mismos a la alegría del ceñidor de Venus!»

El entusiasmo con que los hombres del Norte trazamos y contemplamos un cuadro revela la admiración de la pobreza. No estando habituados, como los habitantes de las bellas comarcas meridionales, a una eterna igualdad de duración entre el día y la noche, es decir entre la vida y la poesía, es natural que seamos tanto más fuertemente cogidos por el más largo de los días y nos sea difícil no desprendernos de la aridez de la vida mediante las voluptuosidades del sueño, aun en un libro serio dividido en párrafos.

§ 2.º *Cualidades plásticas u objetividad de la poesía griega.*— La consideración de la nación griega nos hace reconocer y nos explica en sus poetas la existencia de cuatro colores principales. El primero es su carácter plástico o su objetividad. Se observa que en las poesías griegas todas las figuras aparecen sobre la tierra como otras tantas estatuas de Dédalo que andan y están llenas de cuerpo y movimiento, mientras que en los poetas modernos las figuras se elevan más bien hacia el cielo, como nubes cuyos contornos inmensos, pero indecisos, se modifican según la imaginación de cada lector. Estas formas plásticas de los poetas, que eran tan pronto hijas como madres de las estatuas y de los cuadros que el poeta habitaba por doquier, tienen origen lo mismo que la excelencia de los artistas griegos en la reproducción de las formas desnudas. Efectivamente, no es la facilidad de estudiar las formas desnudas lo que eleva al artista griego sobre el artista moderno, porque si así fuera éste sería igual al griego en cuanto a las manos y a la cabeza, que están siempre desnudas, y para las cuales tiene más que el otro esas formas ideales que la Grecia ha tenido que producir por sí misma para la posteridad.

La causa es, por el contrario, esa delicadeza de facultades receptivas con la cual el niño, el salvaje, el aldeano, se apoderan de cada objeto con un golpe de vista mucho más vivo que el hombre turbado por la civilización, el cual, detrás de su ojo físico, tiene un microscopio espiritual.

Con igual presteza que el poeta griego lleno aún de juventud se apoderaba mediante un golpe de vista, intacto y lleno no del fuego del universo, del presente y el pasado, de la naturaleza y los dio-

ses; estos dioses en que tenía tanta fe, esta época heroica de sus antepasados de que tan orgulloso estaba, todas las vicisitudes de la humanidad se adueñaban de su joven alma, como pudieran hacerlo unos padres o una amante, y su personalidad entera iba a perderse en su objeto.

Una impresión fuerte despierta el amor y el interés, y siempre el verdadero amor es objetivo, se mezcla y confunde con su objeto. En todos los cantos populares y en todos esos primeros grados de desenvolvimiento en que el hombre es aún capaz de un verdadero interés, por ejemplo en las narraciones de los niños y de los salvajes, y más aún en las de los cuatro piadosos evangelistas, el pintor no procura presentar su caballete y sus tientos sino tan sólo su objeto. Este olvido de sí mismo es a veces en los griegos realmente conmovedor; aun en este caso en que el artista se acuerda de sí mismo, pero solamente como el objeto de un objeto. Así, por ejemplo, ningún artista se presentará con tanta sencillez y modestia como lo ha hecho Fidias sobre el escudo de Minerva, bajo la figura de un anciano lanzando una piedra. Resulta de esto que el carácter personal de los poetas modernos se da a conocer en gran parte en sus obras; pero adivínese, si es posible, la individualidad de Sófocles por medio de sus tragedias.

Tal es la bella objetividad del amor en que el poeta pierde la conciencia de sí mismo. El tiempo lleva consigo la subjetividad grosera de este mismo autor en que la embriaguez y la alegría, absorbiendo su objeto, muéstranla solitaria. Después de esto viene, sin que valga más, la objetividad de la reflexión sin corazón, que en secreto no piensa más que en sí misma, ni pinta más que un pintor, pues aplica al ojo el vidrio objetivo y retira el ocular hacia el objeto; de modo que lo aleja hasta lo infinito. Es verdad que queda después de todo esto una conciencia de sí mismo, una reflexión más alta, la más elevada de todas, que se vuelve objetiva bajo la influencia de un espíritu santo de amor, pero no de un amor divino y universal.

Los griegos creían en los dioses y en los héroes que cantaban. Por una parte, los confundían arbitrariamente en la epopeya y el drama; pero por otra; la fe en su realidad los hacía subsistir independientes de su voluntad. Así es que los poetas modernos toman de la realidad para la poesía un César, un Catón, un Wallenstein, etc.,

etc., en lugar de hacer personajes reales de sus personajes poéticos. Pero la fe inspira el interés, el interés da la fuerza y decide a hacer el sacrificio de sí mismo. Viendo la poca influencia que la mitología y las demás religiones, sean de la India, sean del Norte, del cristianismo de María y de todos los santos, han tenido sobre la poesía, es como se puede reconocer el efecto que produce la incredulidad. Es verdad que se quiere y debe en la actualidad suplir tal defecto por un entusiasmo filosófico e indefinido, es decir, por la descripción filosófica y la generalización de este elemento verdaderamente divino que forma en cada corazón la base de los mitos de todas las religiones; pero a pesar de esto, la época moderna de la poesía que se apodera de las creencias de todos los pueblos, de sus dioses, de sus santos y de sus héroes, se parece por su creencia en un Dios único a ese inmenso Saturno que tiene para iluminarse siete lunas, siete anillos y que, sin embargo, por estar demasiado alejado del sol, no despide más que una claridad plomiza, débil y fría; por mi parte, preferiría ese pequeño Mercurio, encendido y brillante, que no tiene lunas, pero que tampoco tiene manchas y confunde siempre su luz con la inmediata del sol.

Por ello, los clamores más fuertes, que parten de los diferentes asilos de las musas y de otros lugares para reclamar la objetividad, no pueden ni aprovechar ni servir para elevarnos, porque la condición de la objetividad son los objetos y en los tiempos modernos faltan en parte y, en parte, se confunden con el *yo*, por medio de un idealismo sutil. ¡Y de qué modo esta creencia natural del corazón, tan llena de fe, se apodera de los objetos que como ella tienen vida por madre, de una manera tan distinta de esa tibia incredulidad que empieza por imponerse a sí misma, por un momento y pasajeramente, una fe de carbonero que le sirve enseguida para disignar el no *yo* (no puede existir nombre más transparente ni menos poético), que la reduce a no ser más que la mitad de un objeto y que la introduce de esta manera en la poesía! Por esto el idealismo proporciona, bajo tal punto de vista, tantos servicios a la poesía romántica como rehúsa a la plástica; tantos servicios como los romanos le han proporcionado a él mismo en otro tiempo, si es que éstos han llevado a Berkeley, como lo afirma un biógrafo, a hacerse idealista.

El griego veía la vida y vivía por sí mismo; veía las guerras,

los países y las estaciones, no las leía; así, la realidad toma entre ellos contornos tan bien acabados que se podría con la *Odisea* trazar una topografía y un mapa de costas. Los modernos, por el contrario, reciben de los libros su poesía con los pocos objetos de que se encuentran llenos y se sirven de estos últimos para gozar de la primera, así como se venden con los microscopios compuestos algunos objetos pequeños tales como una pulga, una pata de mosca u otros a fin de que pueda experimentarse la fuerza de aumento de los cristales. Por esto, el poeta moderno en sus paseos recoge la naturaleza en el portaobjetos de la poesía objetiva.

La joven mirada griega debía dirigirse más a menudo hacia el mundo material; pero los contornos de este último, al ser más precisos que los del mundo espiritual, debían proporcionar a los griegos un motivo añadido para ser plásticos. Pero no es esto todo; la mitología les proporcionaba desde luego una naturaleza divinizada, una ciudad de Dios, poética, que no tenían más que habitar y poblar sin necesidad de fundarla. Ellos podían dar un cuerpo donde nosotros no podemos poner más que una imagen o una pura abstracción, deificar lo que apenas animamos. Podían llenar de divinidades y hacer sagrados los bosques, las montañas, los ríos, allí donde nosotros infundimos con gran trabajo un alma que los personifique. Resultábales, pues, la inmensa ventaja de que todos sus cuerpos estaban animados y ennoblecidos y que todos los espíritus tenían cuerpo entre ellos; el mito prendía toda la poesía lírica del movimiento de la epopeya y del drama.

§ 3.º *Belleza o ideal de la poesía griega.*— El segundo color principal de los griegos es el ideal o lo bello, que resulta de la combinación de las tradiciones divinas y heroicas con su madre, es decir, con el medio armónico de todas las fuerzas y de todos los estados de la naturaleza. En la mitología, y pasando por un sol, por un Febo, se habían despojado todos los seres del carácter vulgar y de la individualidad. Cada alegría había encontrado en el Olimpo el monte Tabor de su transfiguración. Además, los antepasados y los dioses, agrandados por las fuerzas salvajes y bárbaras de la edad primitiva, así como por su alejamiento en el tiempo embellecidos por una poesía precoz, fueron envueltos con un tejido brillante cuya trama de oro

se extendía sobre toda la posteridad, no dejando que se interrumpiera nunca la deificación. ¿Acaso el Parnaso, situado tan cerca del Olimpo, no debía recibir una multitud de formas brillantes y hallarse iluminado por su divina luz? Lo que favorecía la ascensión al cielo del alma de los poetas es que sus cantos no sólamente tenían los juegos por objeto, sino que estaban hechos para ellos; de tal suerte que, en vista del lugar real que debían ocupar en los templos o en los juegos del culto divino, procuraban adornarse y elevarse. Finalmente, ya que la belleza, este enemigo de lo que es demasiado o de lo que es poco, no florece, como el genio, más que con la armonía de todas las fuerzas y en la primavera de la vida, así como en la del año; en esta zona griega en que los frutos están justamente medidos, debía abrir con más plenitud todas sus flores. Las convulsiones desordenadas de la esclavitud, aspiraciones ahogadas, lujo bárbaro, fiebres religiosas y otras cosas semejantes habían sido desconocidas por los griegos. Si la sencillez es uno de los elementos de la belleza, ésta es su compañera necesaria, porque no estaban reducidos como nosotros, imitadores del pasado, a descubrir de nuevo lo que ya había sido descrito y a embellecer la belleza. La sencillez de la forma no conviene ni es soportada más que cuando reviste la plenitud del fondo. Así, un rey o un Creso pueden mostrarse impunemente con un vestido sin adornos; otros imitarían fácil y voluntariamente su simplicidad; pero, ¿qué provecho obtendrían cubriendo su pobreza interior con otra exterior, disfrazando con harapos de indigente al músico pordiosero? Lo plástico de la poesía podría pasarse sin el adorno que da el color, al igual que lo plástico material de las estatuas no tenía otro color que el de su materia.

Existe aún un manantial secundario, pero fresco y puro, del ideal griego. Todo lo que nosotros llamamos noble, el estilo elevado, por ejemplo, se apodera siempre del elemento general de las cosas y descuida los accidentes de la individualidad aun cuando sean bellos. Por esta razón los griegos (según Winckelmann) rehusaban a sus estatuas de mujer el encantador hoyuelo de la mejilla como una determinación demasiado individual. La poesía (a excepción de la cómica, como probaremos más adelante) exige por doquier, en cuanto sea posible, lo que es común a la humanidad entera.

Los instrumentos de labranza, por ejemplo, tienen nobleza,

mientras los de oficios carecen de ella. Lo que es una parte eterna de la naturaleza es más noble que lo perteneciente a la casualidad o a la vida ordinaria; así las manchas del tigre son nobles, las de grasa no lo son. Una parte subdividida en otras menos generales es menos noble que la parte íntegra[17]; así la rótula lo es menos que la rodilla. Del mismo modo, las palabras de un idioma extranjero, que tienen para nosotros una significación más precisa, son menos nobles que las de la nuestra, que para nosotros comprenden y representan todas las palabras correspondientes de todas las demás lenguas de la humanidad: en la epopeya se dirá bien, por ejemplo, los *mandatos* de la cociencia, pero no sus *decretos*, sus *ukases*, etc.[18]

Luego esta tendencia hacia la universalidad se vuelve a encontrar y reina aún en los caracteres que se elevan a medida que se despojan, como en una transfiguración de sus cualidades individuales.

Este hecho de que a medida que arrojamos lo accidental todo aumenta ante nosotros en belleza y brillo, de tal modo que lo más general se convierte al mismo tiempo e insensiblemente en lo que hay de más alto, a saber, la existencia finita y hasta el ser más inifinito, es decir, Dios; este hecho, repito, y la razón de este hecho, son implícitamente la prueba o la consecuencia de una teodicea secretamente innata.

Por esto el joven que a causa de su bondad, de su inexperiencia y de su fuerza aspira siempre hacia lo más elevado, busca lo universal antes que lo particular; por esto el lirismo le es tan fácil y lo cómico, que todo lo individualiza, tan difícil. Pero los griegos eran la juventud del universo[19] y, por consiguiente, esta hermosa primavera de su vida debía contribuir a hacer florecer todas sus creaciones ideales.

---

[17] Por esta razón los franceses, en el lenguaje de la sociedad, prefieren los términos generales, por ejemplo: *glace*, mejor que *miroir; spectacle*, en vez de *théatre*.

[18] En latín y en ruso sucede al contrario por la misma razón. Cuando en la tragedia de los *Cadutti*, obra de talento, pero de talento irregular, estas palabras: «Y todo lo que puede servir de circunstancia atenuante será mirado como tal por el tribunal de alzada», nos hacen descender inopinadamente de la esfera universal a la del Código penal, el efecto de la escena entera está destruido y dura la risa hasta la escena siguiente.

[19] La juventud de un pueblo no es una metáfora sino una verdad: un pueblo reproduce, si bien en relaciones de tiempo y circunstancias más importantes, la historia del individuo.

§ 4. *Calma y serenidad de la poesía griega.*— El tercer color de la poesía griega es una calma llena de serenidad. Su Dios Supremo, aunque tuviese el rayo, era representado siempre tranquilo, según Winckelmann. Así es que las causas y los efectos vuelven a producir efectos orgánicos los unos sobre los otros. En el mundo real la simetría, la serenidad, la belleza, la calma son a veces, unas para otras, medios o fines; en el mundo poético esta calma se convierte en una parte o condición de la belleza. Entre las causas exteriores de esta serenidad griega es preciso contar un día más puro en las relaciones de la vida y la publicidad continua de la poesía. En efecto, ¿cómo introducir un mundo de sombras oscuras en medio de las fiestas públicas y en presencia de una multitud? Pero, independientemente de estas causas, existe aún el destino para los templos de la obra de arte. El sentido delicado del griego creía que lo que conviene delante de Dios no es la queja miserable que pertenece a este triste país de ilusiones, y no al cielo, sino la alegría de que lo infinito puede participar con lo finito.

La poesía debe ser, según el nombre que llevó en España en otro tiempo, la Gaya Ciencia: debe, como la muerte, hacer de nosotros dichosos dioses. De las heridas que cause no debe correr más que una savia divina, y, como el molde, envolver con su materia todo grano de arena anguloso y duro que es lanzado a la vida. Su mundo debe ser precisamente el mejor de los mundos, en que todo dolor se funda en una alegría más grande, en que, a semejanza de esos habitantes de las altas montañas, veamos jugar a nuestro alrededor, como polvo, esta lluvia que aquí abajo cae en gruesas gotas sobre la vida real. Por esto un poema está falto de poesía como una música falta de exactitud desde que termina por disonancias.

Pero ¿cómo hace la Grecia para manifestar la alegría en la poesía? Hace como en las imágenes de sus dioses, se sirve de la calma. Lo mismo que esas figuras sublimes conservan su vanidad ante el mundo que contemplan, así el poeta y el que le escucha deben permanecer tranquilos ante esta vida y oponer a todas sus variaciones la impasibilidad de los bienaventurados. Entrad una vez en un museo de esas estatuas divinas; sus formas llenas de elevación han dejado el polvo terrestre y las nubes del cielo y nos descubren, en su pecho y el nuestro, un mundo lleno de calma y felicidad.

La belleza despierta en el hombre ordinariamente el deseo y a la vez el respeto; pero la suya permanece sensible e inalterable como un éter azulado que envuelve el universo y el tiempo, y únicamente la tranquilidad de la perfección, y no de la fatiga, hace apacible su mirada y silenciosa su boca. Debe existir una felicidad más grande que la pena del placer, que esta tormenta de transportes que quema y hace llorar. Así como el infinito permanece en una alegría y reposo eternos; así como en medio de esos innumerables soles que atraen o son atraídos debe existir uno, el mayor de todos, que permanezca inmóvil, del mismo modo la felicidad suprema, es decir aquella a la cual aspiramos, no es una aspiración (porque únicamente en el Tártaro la rueda de Ixión y la piedra de Sísifo dan vueltas eternamente), sino al contrario, un descanso delicioso, el *farniente* de la eternidad. Por eso los griegos colocaban en el Océano occidental, donde el sol y la vida parecen prepararse al reposo, las islas Afortunadas. Los teólogos de la Antigüedad conocían el corazón humano mejor que nosotros cuando hacían consistir la alegría celeste y divina en una eterna inmutabilidad y en la contemplación de Dios, y afirmaban sobre los once cielos terrestres y móviles la existencia de un último cielo inmóvil[20]. Presentaban con mucha más claridad que los modernos lo que es eterno, aunque incomprensible; hubieran querido hacer pasar el porvenir por una capa externa a través del universo, y aceptan con placer los nuevos mundos que descubren los astrónomos; miran esos mundos como naves mercantes, y en ellos embarcan almas destinadas a abordar otras naves y embarcarse de nuevo con otras almas para profundizar más en la creación. De modo que como en un concierto, su *adagio* de vejez o de muerte resuena entre el *allegro* actual y el *presto* futuro. Ahora bien, como toda aspiración es una guerra contra el presente, este programa de expiación continua es la proclamación de una guerra que asusta, es un armamento de todos, hasta de los dioses, como en Esparta.

Los antiguos expresaban la agitación, o mejor, el tormento que causa la ambición por medio de sátiras y retratos. No hay para ellos pacífico reposo, vigilia silenciosa en el sufrimiento sino sólo en la ale-

20 Según los astrónomos de la Antigüedad, once cielos giraban unos sobre otros; el duodécimo, que era de cristal, permanecía fijo.

gría; el menor dolor es agitado y activo, los mismos indios colocan la felicidad en la quietud, los ardientes italianos hablan del *dolce far-niente*. Para Pascal, la tendencia del hombre al reposo es un resto de su pérdida de semejanza con Dios[21]. Los griegos nos arrastran hacia un océano grande y brillante, pero pacífico, haciendo resonar en nuestro espíritu cánticos de victoria.

§ 5.º *La gracia moral de la poesía griega.*— El cuarto color principal de su inmortal galería de pinturas es la gracia moral. Ya por sí misma absorbe la poesía la lucha grosera de las pasiones en la libre reproducción de las mismas. Así los juegos olímpicos interrumpían y acallaban por un momento las guerras encarnizadas que devoraban a Grecia, consiguiendo reunir a los enemigos en la apacible limitación de sus combates. Puesto que toda acción moral, en cuanto acción y en cuanto ciudadana en el imperio de la razón, es libre, absoluta e independiente, toda moral verdadera es inmediatamente poética, y, a su vez, la poesía depende indirectamente de la moral. Un santo es para el espíritu una forma poética, como lo sublime del mundo material. Es verdad que la poesía no expresa su moral en sentencias ambiciosas (tampoco los habitantes del ducado de Gotha experimentan bienestar por las sentencias bíblicas que el duque Ernesto I hizo grabar), pero se sirve de una presentación viva en la que, así como el espíritu universal y la libertad se esconden en los rodajes metálicos del universo, así el sentido moral debe reinar como un dios invisible en medio del mundo vicioso pero libre por él creado.

Nunca lo inmoral es poético por sí solo. Lo es únicamente por su reunión con otra cualidad, por ejemplo la fuerza o la inteligencia. Por esto, como demostraré más adelante, sólo el carácter puramente inmoral, es decir la bajeza cruel y cobarde, está desprovista por completo de poesía, mientras que, por el contrario, el carácter puramente moral del amor, el honor y la fuerza suprema es siempre poético. Cuanto mayor es el genio del poeta, más sublimes pueden llegar a ser las figuras de ángeles que hace descender de su cielo. Pero

---

[21] Lo mismo pensó Schlegel cuando elegía la «pereza divina y la vida feliz de las plantas y las flores.» Sólo que se deleitó demasiado en el énfasis de su estilo, que contrasta con la tesis sostenida.

el hecho de que el genio no puede hacer ni inventar arbitrariamente estas figuras, como tampoco una intuición nueva, confirma más y más la alianza entre la poesía y la moral. No se nos objete que cuanto mayor es Milton, mayores son sus demonios. Porque la descripción de los demonios como dioses caídos no presupone una noción interior positiva sino sólamente la negación de todo bien en general: de tal suerte que quien puede afirmar con más datos, puede también negar con más fundamento.

No queremos considerar aquí la delicadeza moral en la vida misma de los griegos, de esos griegos que llamaban bárbaros a los demás pueblos, más bien en el sentido moral que en el estético; que no querían oír las cartas privadas de Filipo, ni el consejo para vencer por medio de la injusticia; que se horrorizaron del elogio que hizo Eurípides de la riqueza y de los acusadores de Sócrates. Nos limitamos a la moral de su poesía. ¡Qué luz tan sutil y penetrante arrojan sobre cada deformidad, sobre cada crimen y sobre los temores y costumbres santas la *Ilíada* y la *Odisea*, este sol y esta luna de Homero, y la pléyade de Sófocles! ¡Con qué pureza describe Herodoto la forma moral del hombre! ¡Qué pudor tan virginal hay en el lenguaje de Jenofonte, esta abeja cargada de miel y desprovista de aguijón! Aristófanes, este Demóstenes patriota calzado con borceguí, desconocido en su parte moral como todos los grandes poetas cómicos, no hace caer, nuevo Moisés, su lluvia de ranas sobre Eurípides más que para castigarle por su moral débil y destructora; no fue reducido, como Sócrates, por sus sentencias morales, lo cual no impide que domine la inmoralidad en el conjunto de sus tragedias, pero evita el menor soplo de sátira a su poeta predilecto, Esquilo, al que teje una corona, y al piadoso Sófocles que, sin embargo, ha manifestado demasiada estimación personal por Eurípides, como Shakespeare la manifiesta por el poeta Ben Johnson. Pero supongamos que hoy este Eurípides, moralmente condenado por Aristófanes, resucita en medio de las naciones modernas, ¿qué harán éstas? Le construirían arcos de triunfo para llevarlo a su templo triunfal; ¿pues qué, dirán, no debemos considerarnos dichosos de poder saludar sobre nuestras escenas envilecidas al restaurador de la moral pura?

Existe además otra diferencia entre los griegos y nosotros. Nosotros colocamos sobre la tierra la dicha de los sentidos y en la divi-

nidad la idea moral. Los griegos, por el contrario, atribuían la felicidad a los dioses y la virtud a la humanidad. Estos hermosos colores de la alegría que se esparcen en sus creaciones se encuentran sobre las mejillas de los inmortales, más bien que en las de los hombres, y como se quejan todos de la condición inquieta de la humanidad, de las penas de su vida, del fantasma de la muerte que en todo hace presa y de la eterna permanencia en los infiernos después de la muerte, únicamente hacia el banquete de los dioses en el Olimpo puede el poeta dirigir sus miradas para dar al poema luz y serenidad. Pero en cuanto a la forma mortal e inmortal, el hombre debe sacarla de su átomo de tierra, como Dios sacó a Adán con sus fuerzas aisladas, porque toda excrecencia o tumor sobre esta forma, toda presunción fundada en la fuerza o en la dicha, cada desafío hecho al hábito o a la divinidad son inmediatamente tocados y quemados sin piedad mediante la piedra infernal de un infierno momentáneo por esos mismos dioses celestes, como si fueran dioses de la tierra; los cuales se conceden a sí mismos el abuso de su poder infinito, porque no temen ni a los dioses ni a una Némesis, a excepción del más sombrío de todos ellos, cuando invocando a la Laguna Estigia prestan un juramento falso.

Parecerá en estas pocas páginas, después de todo lo que acerca de los griegos se ha descrito, que he dicho demasiado y demasiado poco; esta tetralogía que acabamos de analizar, ¿no se parece al dios de su poesía? ¿No reúne como él la luz, la lira, la planta que cura y la flecha que mata al dragón?

PROGRAMA IV

Sobre la Poesía Romántica

§ 1.º *Relación entre los griegos y los modernos.*— Nadie está contento con su suerte: es decir, que los jóvenes fundan su ideal en el porvenir, los viejos en el pasado. En lo referente a la literatura, pensamos a la vez como los jóvenes y como los ancianos. Siendo para el hombre la unidad condición de su amor y de su razón, mientras no encuentra medio de nivelar bajo una unidad más elevada las diferencias de las nociones se presentan partidarios en pro o en contra de ellas. Por esto en Inglaterra, y más en Francia, la comparación entre los antiguos y los modernos ha debido ser siempre parcial en el pro y en el contra. El alemán, sobre todo el del siglo XIX, se halla en estado de ser imparcial para todas las naciones excepto para la suya, que desconoce. Vamos, por tanto, a completar con las observaciones siguientes el cuadro que hemos trazado de la poesía griega. Desde luego su Parnaso florece en la mañana de la civilización: los griegos tuvieron la fortuna de apoderarse de los frutos humanos más bellos y sencillos, así como de los principales rasgos de valor, amor, abnegación, dicha y desgracia para no dejar a los poetas de la posteridad más que la repetición de estos caracteres, o la difícil representación de parecidos más artificiales. Además, se nos aparecen como muertos sublimes, santos y transfigurados. El efecto que producen sobre nosotros es también mayor que el que producirían sobre ellos mismos, porque al lado del poema existe aún el poeta que nos encanta; su sencillez de niño, tan rica y tan bella, nos transporta, no

como otros niños sino como hombres que han perdido su sencillez[22]; y nuestra naturaleza herida y marchita por el calor de la civilización nos hace precisamente más aptos que los mismos griegos para quitar la plenitud concentrada de sus flores poéticas. Este encanto se extiende también a las cosas pequeñas, de suerte que fuera del Olimpo, el Helicón, el valle de Tempé, cada templo, precisamente porque se presentan de una manera desnuda delante de nuestras ventanas, brillan con resplandor poético: al igual que ciertas palabras de la Arcadia, como miel, leche y otras tienen en el sentido figurado más encantos que en el real. La materia de las poesías griegas, desde la historia de los dioses y los hombres hasta la moneda más pequeña, hasta el menor vestido, se presenta ya por sí sola como un diamante poético, aun antes de que la forma poética le haya prestado el brillo y el relieve. En tercer lugar, parece confundirse el máximum de la plástica griega con el máximum de la poesía. La forma y la belleza humanas tienen límites que ninguna época puede sobrepasar, lo mismo que la vista y la imaginación en lo referente a objetos exteriores. Pero la materia de la poesía, interior o exterior, se acumula por el contrario más y más abundantemente con los siglos, y la fuerza mental que la hace entrar en sus formas puede ejercitarse y fortificarse con el tiempo. Por esto es más justo decir: «Este Apolo tiene las más bellas formas», que «éste es el más bello de los poemas». La pintura, como la poesía, tiene ya mucha más afinidad con el infinito romántico, y la primera, en sus paisajes, se pierde a veces toda entera.

Finalmente, es un antiguo vicio de los hombres el pedir, ante el eterno espectáculo del tiempo, la repetición de lo bello (¡*ancora*!); como si en la naturaleza, rica hasta la superabundancia, algo, aun lo que tiene peor, pudiese aparecer por segunda vez. La repetición de un pueblo sería un milagro mayor que un cielo nebuloso cuyas formas fantásticas fuesen exactamente iguales a las de otro que ya hubiera existido. En Grecia misma, la Antigüedad no podría renacer. Las cuestiones suscitadas entre dos pueblos sobre su riqueza en genios están también desprovistas de razón. Si, por ejemplo, nos preguntasen los franceses: «¿Dónde están vuestros Voltaire, vuestros Rousseau, vuestros Diderot, vuestros Buffon?», reponderíamos: «No

---

22 *Loge invisible*, I, p. 194.

los tenemos.» Pero, ¿dónde tenéis nuestros Lessing, nuestros Winckelmann, nuestros Herder, nuestros Goethe? Esto es tan cierto que aun los autores más miserables no encuentran en el extranjero nadie que pueda imitarlos. Entre todos los escritores de Francia e Inglaterra sólo hay uno que no tiene hermano gemelo, lo cual no es una desgracia para las naciones.*

Hemos alabado antes la fuerza de las tradiciones griegas heroicas y divinas. Sin embargo, es preciso no tomar de entre los numerosos órganos vitales de una nación un número arbitrario para hacer un alma, ni frutos o huevos propios para la nutrición por gérmenes que comienzan a desenvolverse o por huevos cobados. Este cortejo divino, ¿no ha salido de los tristes laberintos de Egipto para llegar, pasando por las risueñas montañas de Grecia a las siete colinas de Roma? Y sin embargo no ha fijado su cielo poético más que sobre el Helicón, el Parnaso y al lado de los arroyos de estas dos montañas. Lo mismo sucede en la época heroica; los egipcios, los prusianos y casi todos los pueblos tienen la suya, pero ninguna ha dejado tras si un reflejo tan poético como la de los griegos.

Los mismos romanos, tan próximos a los griegos por época y por religión, no han podido, imitándoles, llegar a igualarlos como poetas; en general, los romanos, al par que poetas prácticos y actores en la escena del mundo, han sido más poéticos como pueblo que como individuos, en acciones que en palabras, en sus historiadores que en sus poetas. Con mayor razón nuestra imitación debe permanecer alejada de la poesía, y es natural que no dé resultado. Las divinidades griegas no son para nosotros más que imágenes huecas y vestimentas vacías en que colocamos nuestros sentimientos; no son seres vivientes. Mientras en otro tiempo casi no había más que falsos dioses sobre la tierra y cada pueblo, por consiguiente, podía convertirse en huésped en el templo de otro, nosotros, por el contrario, no los conocemos ni aun falsos; la frialdad de nuestra época coloca, por decirlo así, el cielo del universo entero entre el hombre y su Dios. No se encuentra más serenidad particular en la vida del Norte que en el cielo que la cubre; en medio de nuestros más bellos días de invierno hay alrededor nuestro grandes sombras de la tarde, físicas

* Se refiere a Christian August Vulpius (cf. nota del editor alemán).

y morales, y los hijos de Apolo son los primeros en sentir que Febo, como sol, no haga superfluos, al menos para su país, la lámpara, la sartén, el techo, los alimentos y los abrigos. En las comarcas bellas los bajeles bogan cantando a lo largo de las riberas en que los puertos se suceden a cada paso. En cuanto a nuestro tiempo heroico, bien diferente del de los griegos, que está embellecido por signos divinos, está ante nosotros, en parte, encerrado en una piel de oro, en parte relegado a la religión de las selvas y encinas sagradas, de suerte que nos consideramos más parientes de Adán y de Noé que de Arminio e invocamos mejor a Júpiter que al dios Thor.

Sin embargo, según Klopstock, nos reprochamos el no alabarnos bastante y reclamamos nuestra conciencia con más conciencia. Finalmente, para designar al genio malo del arte, en otro tiempo la poesía pertenecía a la nación y la nación pertenecía, como objeto, a la poesía; hoy se canta en un gabinete de estudio y en otro sobre las materias que más interesan a los que en ellos se encierran. Para ser parcial es preciso no decir nada más; pero, ¡cuántos detalles faltan aún al cuadro para que esté acabado! Hablando claramente, es ya una empresa inútil el querer fijar en dos líneas de extensas generalidades (así la poesía plástica y la romántica, o la objetiva y subjetiva), como los dos brazos de una cruz, todos los pueblos y todas las épocas, los juegos de colores eternamente variables de su genio, es decir el desenvolvimiento de una vida grande de múltiple organización con unos frutos eternamente variados: cierto es que esta división es verdadera, tan verdadera como la distinción de líneas rectas y curvas en la naturaleza (la línea curva, en tanto que es infinita, es la poesía romántica), tan verdad como la cantidad y calidad; tan justa como la establecida entre la música en que domina la armonía y aquélla en que domina la melodía, o en otros términos, la distinción de diferentes músicas según la preponderancia de lo simultáneo o de lo sucesivo; tan justa, en fin, como las clasificaciones polarizadas de los estéticos de la escuela de Schelling; pero, ¿qué puede ganar la vida dinámica con esta aridez atomística? Aun así, la división de la poesía propuesta por Schiller[23] en poesía natural (el término *objetivo* sería más claro), y en poesía sentimental (lo que no ex-

[23] Véanse sus obras, II, p. 60. «Para los griegos, entre los que reinaba una armonía so-

presa más que una semejanza de la subjetividad *moderna*), no puede servir para determinar y clasificar las diferencias novelescas de un Shakespeare, de un Petrarca, de un Ariosto, de un Cervantes, etcétera, y la palabra natural no nos deja más adelantados sobre las diferentes objetividades de un Homero, de un Sófocles, de un Job, de un César.

Cada pueblo y su época es un órgano climatérico de la poesía y es muy difícil de analizar, para construir un sistema, su riqueza complicada, a menos de omitir en este sistema tantas partes vivas como recoge. Sin embargo, todas estas consideraciones no pueden destruir la gran distinción de la poesía griega y la romántica, así como la clasificación de los animales por especies no puede destruir la escala de sus organizaciones.

§ 2.º *Esencia de la poesía romántica. Diferencias entre la del Norte y la del Sur.*— «El origen y carácter de la poesía moderna se dejan deducir tan fácilmente del cristianismo que podría llamársela poesía cristiana lo mismo que romántica». Con este aserto empezaba el autor este párrafo (en la primera edición) hace algunos años. Pero los consejos y objeciones que le han dirigido muchos críticos competentes

berana entre el sentimiento y la idea, forma el poeta natural una imitación de lo real tan completa como es posible, mientras que el poeta sentimental eleva desde luego la realidad hasta el ideal; por esto reflexiona sobre la impresión que los objetos producen en él; la realidad es para él (p. 69) un límite y la idea lo infinito». Si embargo (p. 137) «toda poesía debe encerrar algo de infinito; ya en la forma, presentando el objeto con todos sus detalles, que es la presentación absoluta del poeta natural; ya en la materia, alejando todos los límites (?), lo que constituye la presentación en absoluto o la presentación sentimental». Pero (p. 153), «el verdadero objeto de la poesía natural no es la naturaleza real sino la verdadera, la cual existe» pocas veces. Esta última proposición destruye la diferencia establecida por el autor; porque si la naturaleza verdadera se distingue de la real, y está propuesta por ella, es tan sólo por medio de la idea y del ideal; por consecuencia, ninguna de estas dos naturalezas, sino la idea misma, es el original de la imitación poética; de suerte que la completa imitación de la naturaleza real o su presentación absoluta es imposible sola y sin ideal. Una de dos, o esta «verdadera» naturaleza resuelve la cuestión y la supone resuelta, o bien para establecer la diferencia entre los dos géneros de poesía no es necesario tener cuenta con el objeto ni con la materia exterior; la última alternativa es la verdadera; el hecho de que la «verdadera» naturaleza existe rara vez no nos explica suficientemente la poesía griega, y como toda naturaleza es poética sólo para el poeta (sin esto se haría el poeta y no el poema, y esto sucederá a todo el mundo); como por otra parte, en las artes plásticas, los artistas griegos han tenido que realizar también la verdadera naturaleza no puede admitirse, para fundar una distinción entre la poesía natural y la sentimental, una diferencia de objetos (lo que supondría que el tiempo moderno ha perdido todos los objetos dignos de la poesía).

le deciden a modificarlo suprimiendo parte, como se quita un arrabal para mayor garantía de una fortaleza. Sentemos por de pronto esta primera cuestión: ¿en qué se diferencia el estilo romántico[24] del griego? Las figuras, los encantos, motivos, sentimientos, caracteres y hasta los límites técnicos pueden fácilmente transplantarse del griego a la poesía romántica sin hacer perder a ésta su carácter cosmopolita; pero en sentido contrario, no sería más cómodo transportar al griego los adornos románticos, a excepción tal vez de lo sublime, pero solamente como un dios; término colocado en la frontera de la Antigüedad y del Romanticismo. Lo que llamamos irregularidad moderna, por ejemplo la de la ópera italiana o de la comedia española, puede (ya que las reglas técnicas no pueden por sí solas dividir el mundo inmaterial de la poesía en dos, el antiguo y el americano o moderno) estar llena de espíritu antiguo y ser puesta en juego por él. Esto viene confirmado por la bella observación de Bouterwek de que la poesía italiana, a pesar de su poca abundancia en ideas, se acerca más que toda otra poesía moderna, y únicamente por la claridad, sencillez y gracia, al modelo antiguo. Sin embargo, las formas italianas exceden a las de los griegos mucho más que las alemanas e inglesas. En esta sensata opinión contradice Bouterwek otra opinión suya, según la cual el Romanticismo consiste esencialmente en una confusión, extraña a los griegos, de lo serio y hasta lo trágico con lo cómico. Pero así como esta confusión no es un carácter esencial del Romanticismo, puesto que le falta frecuentemente, tampoco su extremo contrario es un carácter de la poesía antigua, aunque se encuentra a menudo. Aristófanes, por ejemplo, mezcla con bastante dureza y rudamente la bajeza de la divinidad con la sublimidad de sus coros, y las altas intuiciones del sentimiento con la degradación cómica del alma.

Preguntemos más bien al sentimiento por qué, por ejemplo, llama romántico a un paisaje. Los contornos limitados y precisos de una estatua excluyen toda cualidad romántica; la pintura, por el contrario, se le aproxima en cuanto puede presentar grupos de hom-

[24] Schiller lo llama estilo moderno; como si todo lo que se ha escrito desde el tiempo de los griegos, sin distinguir si se remonta a mil o dos mil años, fuese moderno y nuevo; lo llama también sentimental, denominación a que románticos tales como Ariosto o Cervantes no darían una acogida seria.

bres, y llega por completo al romanticismo cuando produce paisajes y no hombres; los cuadros de Claude Lorrain son un ejemplo. En un jardín holandés sólo se encuentra la negación del romanticismo: pero uno inglés, extendiéndose sobre un paisaje ilimitado, puede rodearnos alegremente de un ambiente romántico, es decir, de un campo en el cual la imaginación puede dejarse llevar libremente de sus ensueños de belleza. Preguntemos también al sentimiento dónde se encuentra expresado el carácter romántico en los siguientes ejemplos de obras poéticas. En la tragedia de *Numancia*, de Cervantes, todos los habitantes, para no ser víctimas del hambre o de los romanos, aspiran a una muerte común; cuando esto se ha realizado y la ciudad entera está atestada de cadáveres y hogueras, se presenta la Fama sobre su baluarte para anunciar a los enemigos el suicidio de la ciudad y el futuro esplendor de España. O bien Homero en ese pasaje romántico en que Júpiter, desde lo alto del Olimpo, deja al mismo tiempo caer sus miradas sobre el tumultuoso campamento troyano y los campos lejanos de la apacible Arcadia iluminados por el mismo sol. O bien ese pasaje menos brillante en verdad del *Guillermo Tell*, de Schiller, en que los ojos del poeta desde lo alto de las montañas vecinas contemplan los extensos campos de trigo de Alemania. Lo característico de estos ejemplos no es lo sublime, que ya lo hemos dicho se aproxima mucho a lo romántico, sino lo indefinido. Lo romántico es lo bello indeterminado, o lo infinito bello, pero hay también un infinito sublime. Homero es romántico en el ejemplo antes citado, mientras que en aquel otro pasaje en que Ayax, en medio de la oscuridad del combate, sólo luz pide a los dioses es simplemente sublime. Hay más bien una semejanza, una metáfora, cuando se dice que el Romanticismo es el sonido moribundo y onduloso de una cuerda o de una campana que se pierde alejándose y concluye por extinguirse por completo para nosotros, no sin haber resonado todavía en nuestro oído cuando ya había cesado fuera de nosotros; así también un rayo de luna es a un mismo tiempo una figura y un ejemplo romántico. La claridad dudosa del Romanticismo era tan extraña a los griegos que el mismo Platón, aunque poeta, aunque próximo a la elevación cristiana sólo expresa la relación de nuestro finito estrecho con la morada brillante, con el cielo estrellado del infinito, por medio de la alegoría mezquina y tortuosamente dibujada de una

caverna, en cuyo fondo estamos encadenados viendo pasar ante nosotros las sombras de los seres reales que desfilan a nuestra espalda.

Si la poesía es una especie de profecía, la poesía romántica es en particular el presentimiento de un porvenir demasiado grande para tener cabida aquí abajo: así las flores románticas nadan a nuestro alrededor como semillas desconocidas que provienen de un nuevo mundo no descubierto aún, y como el mar, que une todas las partes del universo, llega a las costas de la Noruega.

Y ahora, ¿cuál es la madre de este romanticismo? No ha existido en todos los países y en todos los siglos de la religión cristiana porque todas las demás religiones tienen parentesco con esta madre de Dios. Dos ramas del Romanticismo nacidas sin el cristianismo y extrañas una a otra por su desenvolvimiento y por su clima son la de la India y la del Edda. La vieja poesía del Norte, vecina sobre todo de lo sublime, ha encontrado en su imperio tenebroso, en medio de los sombríos terrores de su clima, en sus noches y sobre sus montañas, un mundo ilimitado de espíritus, un infierno poblado de fantasmas en el cual el estrecho mundo material va a confundirse y absorberse. Aquí es preciso colocar a Ossián** con sus poesías de la tarde y de la noche en que las estrellas nebulosas del pasado brillan más allá de la espesa noche nebulosa del presente; Ossián, que coloca en el pasado el porvenir y la eternidad.

Todo es música en sus poesías; pero una música alejada, que por esto mismo es como doble y se absorbe en lo infinito; es como un eco que encanta al enviar los sonidos no con una áspera fidelidad sino con toda la dulzura de lo débil.

El romanticismo de la India se agita en una religión panteísta que ha suprimido los límites del mundo material espiritualizándolos; este mundo se ha vuelto tan grande como el mundo inmaterial; está lleno de espíritus, no turbulentos sino tranquilos, y la tierra y el cielo se encuentran como sobre un mar. Para el indio hay más vida en una flor que para el habitante del Norte hay en un hombre. Añadid a esto su clima, esa voluptuosa noche nupcial de la naturaleza, y este mismo indio que semejante a la abeja colocada en el meloso cáliz del tulipán se deja mecer por ligeros céfiros y descansa en un

** El original contiene, en nota al pie, referencia de una traducción del poeta gaélico.

dulce balanceo. Por esta razón el romanticismo de la India ha debido perderse con preferencia en el encanto de los sentidos; y mientras que los signos característicos y los emblemas de las otras ramas del Romanticismo son el rayo de luna y el sonido que extingue, el romanticismo de la India podría tomar por símbolo el perfume de las noches, tanto más cuanto que el perfume juega un gran papel en la vida y en los poemas de los indios.

La poesía oriental tiene menos afinidad con la griega que con la romántica por su predilección por lo sublime y lo lírico, así como por su impotencia dramática, su falta de rasgos de carácer y, en fin, sobre todo por su manera oriental de pensar y sentir. En efecto, un sentimiento de lo nada terrestre de esta caterva de sombras que se agita en nuestra noche, sombras que nacen no de la luz del sol sino de la luna o las estrellas, que son semejantes a la pálida luz de estos astros; el sentimiento de una vida que se pasa como bajo un eclipse de sol llena de terrores y aves nocturnas, semejante a esos eclipses en que la luna devora al sol entero no dejando más que un anillo brillante con el cual se adorna a sí misma; esta manera de pensar y de sentir que ha descrito tan bien para los pueblos del Norte el más grande intérprete del mundo oriental, Herder, debía aproximarse a la poesía romántica por los mismos caminos que su hermano el cristianismo ha seguido para apoderarse de ella y formarla por completo.

Llegamos ahora al romanticismo cristiano, y es preciso demostrar ante todo cómo se ha producido y revestido en el Sur (sobre todo en Italia y España) de formas distintas a las del Norte, donde el suelo del país, como antes demostramos, forma ya una especie de vestíbulo pagano para el santo de los santos del romanticismo cristiano. El Sur se presenta tan diferente en su naturaleza y en sus numerosas complicaciones históricas, que es necesario conceder un examen a las distintas opiniones que hacen derivar el Romanticismo de un origen distinto del cristiano y luego refutarlas. Bouterwek señala, como madre de la poesía romántica más meridional y antigua, la estimación mayor hacia las mujeres procedentes de los antiguos germanos y, por consiguiente, la forma más espiritual del amor.

Pero son los templos cristianos y no los antiguos bosques de Germania los que han servido de mansión al amor romántico, siendo

imposible concebir un Petrarca que no sea cristiano. María sola es la que da a todas las mujeres esta nobleza romántica. Por esto una Venus no puede ser más que bella, al paso que una *Madonna* puede ser romántica. Esta elevación del amor era o es una flor del cristianismo cuyo ardiente celo contra todo lo que es terrestre funda un cuerpo hermoso en su alma bella para hacerlo amar enseguida en esta última, transportando así lo bello al infinito. La denominación de amor es, ya se sabe, tomada no de cualquier otra afección sino de esta amistad pura e inmaculada que reina entre los jóvenes, y era tan inocente por sí misma que los legisladores la colocaron entre los deberes, y tan viva que el amante era castigado por las faltas del que amaba. Aquí reaparece, pero en un sexo diferente, este mismo amor deificante al que la naturaleza aleja tanto como es posible de toda mancha, al igual que entre los antiguos germanos.

Sin embargo, sólo después del cristianismo santifica su objeto este amor y se reviste del brillo romántico. El espíritu caballeresco, que bordaba sobre sus enseñas el nombre del amor al lado del de Nuestra Señora, y las cruzadas han sido considerados como raíces del romanticismo cristiano; y no son, por el contrario, más que retoños. Al partir hacia esa tierra prometida que dos religiones a la vez, y el ser más grande que ha llevado el mundo, han elevado por la imaginación a la altura de un imperio alumbrado por el crepúsculo de un santo presentimiento, o de un istmo entre este mundo y el otro, se iba a transfigurar románticamente, iba a someter prosaica y poéticamente este bajo mundo terrestre con ayuda de dos fuerzas, el valor y la religión. ¿Qué pueden ofrecer semejante los tiempos históricos a las expediciones de los Argonautas?

En fin, hallamos servidores y criados mudos del Romanticismo en los siglos modernos, estos siglos que en el exterior reúnen más y más las naciones, puliendo sus lados salientes y que, en lo interior, por la luz creciente de la abstracción, descomponen más y más, como el cristianismo ha hecho hasta el presente, la solidez del mundo físico. Todo esto nos anima a predecir que la poesía se convertirá cada vez más en romántica e irregular, o más rica en reglas, y se alejará más de la Grecia; pondrá a su corcel alado tantas alas que estará embarazado para seguir la línea recta de su vuelo, a menos de imitar la forma de seis alas descrita en Ezequiel y hacer que algunas

desempeñen el papel de velas. Pero se dirá que tienen que distinguir entre el tiempo y la eternidad los estéticos y sus introducciones. ¿Será preciso que la Filosofía con su marcha lenta y regular haga sola el progreso, mientras que la poesía alada se retuerce en la impotencia? ¿No hay, después de tres o cuatro mil años y sus millones de horas otra división de la poesía que la pobre dada por Schiller, en sus *Horas*, de poesía natural y poesía sentimental? Puede afirmarse que cada siglo es romántico de una manera particular, lo mismo que, medio seria, medio burlescamente, podrá colocarse en cada planeta una poesía diferente. La poesía, como todo lo que existe de divino en el hombre, está encadenada a cierta época y a cierto lugar, debe siempre convertirse en un hijo de un carpintero y en un judío; pero puede llegar otra época en que su humillación, empezada ya sobre el monte Tabor, y su transfiguración pase sobre un sol deslumbrador de claridad. Por otra parte, es natural que las diferencias románticas, aunque hijas de un mismo padre, sean distintas en el Norte que en el Sur. En esta Italia, pariente, por su clima, de la Grecia, el romanticismo del Sur debe ser llevado por un soplo más alegre, en un Ariosto y debe alejarse menos de la forma antigua que el del Norte en un Shakespeare. Bajo un cielo meridional en la ardiente España, sueña la valentía del Oriente. La poesía y el romanticismo del Norte son como un arpa eólica agitada por las tempestades de la realidad, en la cual los mugidos se convierten en sones melodiosos, pero en la que también vibra una dulce melancolía y aun a veces el grito desgarrador del sufrimiento.

Podemos, pues, en lo que concierne al romanticismo del Norte empezar el párrafo siguiente como hemos empezado éste.

§ 3.º *Fuentes de la poesía romántica.*— El origen y el carácter de la poesía moderna se dejan deducir tan fácilmente del cristianismo, que se la podría llamar poesía cristiana lo mismo que romántica. Semejante al último día del universo, el cristianismo reduce a la nada todo el mundo de los sentidos con todos sus encantos, lo aplasta hasta el punto de convertirlo en la colina de una tumba o en una grada para subir al cielo colocando en su lugar un nuevo mundo espiritual. La demonología se transforma en mitología[25] del mundo cor-

[25] Sabido es que, según los maniqueos, el mundo corporal entero pertenece a los ma-

poral y los demonios tentadores vienen a alojarse en los hombres y en las estatuas de los dioses; el presente entero de la tierra desaparece ante un porvenir celeste. Después de esta ruina del mundo exterior, ¿qué queda para el espíritu poético? Este mundo interior en que el otro se desploma. El espíritu descendió en sí mismo y en sus tinieblas y vio espíritus. Pero como lo finito es sólo inherente a los cuerpos, y a lo infinito e indeterminado el imperio de lo infinito, fue a florecer en la poesía, sobre las cenizas de lo finito. Los ángeles, los demonios, los santos, los bienaventurados y el infinito mismo no tuvieron ni formas físicas[26] ni cuerpos divinos; pero en cambio la inmensidad abrió sus profundidades. En lugar de esta alegría llena de serenidad de los griegos, unieron a un deseo infinito o una idea inefable la condenación sin límites en el tiempo o en el espacio, el temor a los espíritus que hace temblar a sí mismo, el amor apasionado y contemplativo, la abnegación ilimitada del monje, la filosofía platónica y el neoplatonismo.

En esta vasta noche de lo infinito, el hombre experimenta más a menudo el temor que la esperanza. El temor es por sí solo más fuerte y rico que la esperanza, así como en el cielo una nube clara sirve para realzar otra sombría sin que la inversa sea verdad; es que la imaginación encuentra muchas más imágenes para el temor que para la esperanza. Esto obedece a que la sensibilidad física, este órgano e instrumento del dolor, puede convertirse para nosotros en cada punto capital en manantial de un río infernal, mientras que el dominio perteneciente al placer en el imperio de los sentidos es estrecho y miserable. Se pinta el infierno con llamas; la descripción más sublime del cielo fue hecha con ayuda de la música, que por sí sola no despierta más que un deseo vago[27]. Así la astrología estaba lle-

---

los ángeles, y que los ortodoxos extendieron a todas las criaturas la maldición del pecado original, etc.

[26] O bien lo sobrenatural se unía a símbolos extraños a las artes, como reliquias, cruces, crucifijos, hostias, monjes, campanas, imágenes de santos: en una palabra, a objetos que hablan más como signos que como cuerpos. Las mismas acciones procuraban proporcionarme condiciones de realidad, es decir, del presente; las cruzadas querían unir su pasado santo con un porvenir igualmente santo. Los mismos caracteres se vuelven a encontrar en las leyendas milagrosas, y también en la esperanza del fin del mundo.

[27] El romántico carácter vago de la música en parte no procede quizá de que los grandes compositores hayan tenido por patria las brumas de los Países Bajos, con preferencia al

na de potencias malignas, así la superstición ofrece más amenazas que promesas. Y para indicar, en fin, las medias tintas de esta imagen sombría mencionamos únicamente las invasiones de pueblos, las guerras, pestes, bautismos forzados y la sombría mitología polar, aliada al ardor de un lenguaje oriental.

§ 4.º *Poesía de la superstición.*— Lo que se llama superstición merece, en cuanto es trato y alimento del espíritu romántico, un examen especial. Cuando leemos que en tiempos de Cicerón los augures declararon que los doce buitres vistos por Rómulo significaban que su obra y su imperio durarían doce siglos y cuando con esta afirmación se compara la caída del imperio de Occidente, ocurrida doce siglos después de la fundación de Roma, el primer pensamiento que se nos ocurre es algo más elevado[28] que el pensamiento de las combinaciones del azar, que le sigue inmediatamente. Recordad cómo en vuestra infancia (si ha sido tan poética como todo esto) se hablaba con misterio de las doce noches santas y sobre todo de la de Navidad, en la cual la tierra y el cielo, como los niños y los adultos, parecían abrir mutamente sus puertas para festejar el nacimiento más grande, mientras los malos espíritus huían esparciendo el terror. Recordad el terror con que en aquella edad oíais hablar del cometa cuya espada desnuda y centelleante se extendía cada noche por el cielo, encima y más allá de este bajo y temeroso mundo para indicar, como si fuera un ángel de muerte, la alborada de un sangriento porvenir. Pensad en el lecho de muerte de un hombre donde veíais al través de la larga y sombría cortina del mundo de los espíritus las sombras que afanosas corrían con luces, grifos abiertos, ojos diabólicos llenos de un ardor insaciable donde veíais las largas vicisitudes que esperan a los pecadores o, por el contrario, al hombre piadoso, expresado por los emblemas de las flores, que dejaba ocupar su sitio en la

---

puro y sereno cielo de Italia, que a su vez dio a la pintura las formas más precisas. Por esta misma razón, los primeros idealizaron sobre todo la vaguedad del paisaje, mientras que los italianos han preferido idealizar los perfiles de la forma humana.

[28] Leibniz hace notar que Cristo, por ejemplo, nació bajo el signo de Virgo (*Otium Hanover*, p. 187), por eso, se nos permitirá recordar de paso, que no habiendo más que un sitio en Francfort en la sala de los emperadores para colocar el retrato de un emperador de Alemania, y que consultada la suerte para llenar este sitio vacío hacía ya mucho tiempo, colocó en él precisamente el retrato del último emperador.

iglesia por un lirio, por una rosa, por una música extraña o por su propia imagen.

Las mismas señales de la felicidad conservaban su carácter terrible y, como las que últimamente hemos mencionado, se expresaban ya por la aparición de una sombra blanca y agradable, ya por la tradición del ángel que juega con el niño que sonríe durmiendo. El autor de este libro, por su parte, se felicita de haber pasado su infancia en una aldea, donde se le educó con bastante superstición; ha conservado al través de un gran número de lustros un recuerdo tan vivo de ella que hoy mismo llama en su ayuda cuando, en lugar de ver el juego de los ángeles, siente la enfermedad de su estómago[29]. Si hubiera sido educado con el esmero y el refinamiento de una institución francesa del siglo presente, le hubiera sido preciso al poeta esperar de la influencia de la lectura ciertos sentimientos románticos, que hoy necesita espontáneamente. Francia ha sido siempre el país de menos superstición y poesía; España ha tenido mucho más de una y de otra; la serena Italia, semejante a los romanos y a los griegos, cuya superstición no se refería a una felicidad terrestre, anunciada casi siempre por seres reales y en la que no entraban para nada nuestros espectros, jamás hubiera adornado los panteones alemanes de grupos alegres, crueles o extraños que los griegos, y aun los sombríos etruscos, colocaban sobre sus urnas y sarcófagos.

La superstición del Norte, que veía en los combates de las cornejas y en los juegos guerreros de los niños el dedo sangriento que presagiaba a los pueblos la tempestad de las batallas, era románticamente tanto más sublime cuanto menor y más vaga la forma de sus presagios. Así el terror producido por las hechiceras en el *Macbeth*, de Shakespeare, aumenta en razón de la falsedad bajo las arrugas de que casi están enteramente desprovistas; pero en el *Macbeth* de Schiller los coturnos sobre los que las ha llevado el poeta producen precisamente el mismo efecto que el calzado del padre Fulgencio, que destruía el encanto de las brujas. La desproporción entre una forma limitada y una fuerza superabundante abre a la imaginación un campo inmenso de terror; ella causa el miedo infundado que nos produ-

---

[29] Sabido es que la sonrisa de los niños que duermen tiene por causa cierta molestia del estómago, estado que en los adultos tiene un ángel muy distinto de la sonrisa.

cen los animales pequeños, y debe ser muy valiente un general para no alterarse ante el zumbido de un insecto inquieto y colérico que se aproxima a él, aunque permanezca siempre tan tranquilo e impasible como ante el ruido de un cañón. Más se temen en los sueños los enanos misteriosos que las formas gigantescas dura y francamente dibujadas.

¿Pero qué fondo de verdad existe en la falsa creencia o superstición? No es el objeto parcial o su significación particular, porque uno y otra cambian según las épocas o las naciones; pero es su principio ese sentimiento que ha debido ser maestro en la educación antes de convertirse en discípulo, ese sentimiento que no está destinado a ser transfigurado más que por el poeta romántico, es decir, ese sentimiento de inmensidad y casi de impotencia que experimenta el espíritu humano cuando se ve, silencioso, en medio del torbellino enloquecedor del universo. Ve girar en ese singular molino innumerables ruedas de mundos que nada puede detener; oye el ruido del torrente que eternamente las impulsa, alrededor de él el trueno ruge, la tierra tiembla; acá y allá el agudo sonido de una campana se mezcla de repente con el mugido de la tempestad; aquí es deshecha la materia, allí se la lleva; más allá se la recoge. Y él se mantiene solitario en medio de esta máquina todopoderosa, ciega, única que le hace oír el ruido de su mecanismo sin un solo sonido en que hable un alma, y sus miradas buscan entonces temblando los gigantes que han montado esta maravillosa máquina y la han adaptado a un objeto: supone a estos gigantes una grandeza mayor que la de su obra, porque los considera como los espíritus que animan un cuerpo tan complicado.

Así es que el miedo proviene no del creador sino de la criatura de los dioses; mas, como en el fondo, nuestro yo es el autor de lo que es distinto de esta máquina del universo, y de esta potencia que se mantiene sobre ella y a su derredor, nuestra noche interior es en verdad la madre de los dioses; pero es también una diosa por sí sola. Todo imperio material, todo universo se convierte en finito, estrecho, en nada, en fin, desde que se supone un imperio espiritual que lo abraza y soporta. Pero la existencia de una voluntad independiente de la nuestra propia y, por consiguiente, la existencia de algo infinito e indeterminado, pasando a través de este mecanismo determina-

do, nos está demostrada por las inscripciones de esas dos puertas que son la entrada y la salida de la vida; pues, antes y después de la vida terrestre no hay más vida terrestre, pero hay, sin embargo, una vida. Otra prueba es que no podemos ver soñar a otros sin cierto estremecimiento[30], porque allí hay una alianza particular más libre y voluntaria del mundo espiritual con el material, porque es un estado en el cual las puertas que se hallan alrededor del horizonte de la realidad permanecen abiertas durante toda la noche, sin que se sepa cuáles son las formas extrañas que entran.

Puede también decirse que la sola admisión de un hombre espiritual en el hombre corporal basta para establecer el mundo de los espíritus, ese fondo de escena de la naturaleza con todos sus medios de contacto; entonces sopla un éter extraño que hace vibrar armoniosamente las cuerdas más íntimas de la tierra. Desde que se admite una armonía entre el cuerpo y el alma, entre las tierras y los espíritus, el legislador debe por medio de leyes físicas, o a pesar de ellas, manifestarse en el universo, lo mismo que el cuerpo expresa el alma y se expresa a sí mismo. Los errores de la superstición provienen de que imaginamos comprender enteramente desde luego esta mímica espiritual de la naturaleza, como un niño se imagina comprender la de sus padres, y que, en segundo lugar, no queremos referirla más que a nosotros mismos. En fin, todo acontecimiento es una profecía o una aparición de espíritus, no para nosotros solos sino para todo el universo; y por esto no podemos comprenderla[31].

§ 5.º *Ejemplos de romanticismo.*— Algunos destellos de luz romántica brillarán en la poesía griega; así, por ejemplo, el fin de Edipo en Sófocles, ese terrible destino, mitad demonio, mitad Gorgona. Pero el verdadero encantador, el dueño del imperio romántico de los espíritus es Shakespeare, aunque sea al mismo tiempo el rey de mu-

---

[30] No podemos asistir a los ensueños de otros sin un sentimiento romántico, mientras los nuestros nos dejan sin este sentimiento. Esta diferencia entre el *tú* y el *yo* se vuelve a encontrar en todas las relaciones morales del hombre; le concederemos el examen que merece.

[31] Probablemente por esta razón, Moritz, más visionario que creador de espíritus, ha hecho entrar en su psicología empírica, sin explicarlos siempre, tantos sueños, apariciones y presentimientos; ha disfrazado así, a los ojos del materialismo de los berlineses y de los sabios, su cualidad de visionario bajo capa de coleccionador y de intérprete.

chas islas griegas; este hermoso genio, que hubiera inventado la creencia en los espíritus si no la hubiese encontrado hecha, es, como todo el Romanticismo, la imagen de los llanos de Bakú; la noche es tibia, un fuego azulado que ni hiere ni incendia está esparcido por toda la llanura; todas las flores ardientes; pero las montañas se elevan sombrías en el cielo.

Aquí es necesario nombrar a Schiller. Si el Romanticismo es una claridad de luna, como la filosofía es la luz del sol, este poeta, que permanece sobre la mitad del mundo, como la luz del día de la poesía reflexiva, arroja su destello poético sobre los dos fines de la vida y la muerte, en las dos eternidades, en el mundo que está antes de nosotros y en el que viene detrás, en una palabra, sobre los polos inmóviles del mundo movible; es semejante al sol, cuyos rayos no descienden jamás sobre los polos y que los ilumina todo el día con la luz de la luna sólamente: de ahí vienen, por ejemplo, la luz de la luna de su trilogía *Wallenstein*, de su *Doncella de Orleáns*[32], de su canto *La Campana*. En este último poema existe ya un romanticismo en la elección de una superstición romántica según la cual los espíritus enemigos combaten ordinariamente la fundición de las campanas, de esos instrumentos sagrados que no nos llaman más que para conducirnos de un mundo a otro, o para hablarnos sin cesar aquí abajo de la bifurcación del camino de Hércules.

Las admirables leyendas de Herder no han encontrado aún ojos para reconocer y explicar el romanticismo cristiano. La morisca Zorayda se presenta en el cielo románticamente estrellado de *Don Quijote* como un astro más cercano. Tieck, aunque demasiado absorbido por los tiempos primitivos y románticos de la Germania para elegir y presentar sucesos de actualidad, ha dado en *Sternbald*[33] un cuerpo histórico sobre la imaginación, a manera de Shakespeare. Gozzi brilla con la tibieza de una noche encantada de Italia al lado de Goldoni, que hace caer sobre Roma una nieve pura y fría. Las poesías alemanas de Hebel son deliciosamente románticas.

---

[32] Únicamente en estas dos piezas, como sucede también sobre la escena, hay de pronto una puerta que se abre y deja penetrar la luz natural del día, de tal suerte que esta claridad mundana viene a interrumpir la claridad poética.

[33] II, p. 306.

Se encuentra por doquier en ese romántico *Wilhem Meister*, de Goethe, un sentimiento particular cuando oímos soñar a otro; como si un espíritu incómodo presidiera todo lo que sucede, pronto a salir a cada momento de su nube tempestuosa; como si se contemplase desde lo alto de una montaña la alegre agitación de los hombres antes de una catástrofe de la naturaleza. En cambio, la posteridad verá brillar como gemelos románticos, entre sus cuentos, el que se encuentra en sus *Horas* y, entre sus dramas, el *Fausto*.

En cuanto a los ejemplos de romanticismo siguientes, debo advertir que llamo poéticos o románticos a los autores no en su conjunto sino en las obras que nombro. Sírvame esto de excusa cuando llame romántico el amor del paje Fauno y de la princesa Rosa, en el *Gallo de oro*, de Klinger, o su *Bambino*, y cuando afirme con razón que tal autor hace caer la primera luz romántica de las rosas y los lirios sobre la vida cortesana; porque su juventud poética, donde el mundo poético y el real combaten hasta que vence el último definitivamente, termina allí, y esto no lo prueban menos los juicios que encierra su última obra (*Observaciones*, etc.) que las opiniones que sobre esta misma se han emitido. Yo reclamo de los que hacen críticas de novelas en las revistas y también de los estéticos que escriben en los suplementos de Gacetas literarias universales, en el caso de que tenga más madurez que sus juicios, que comprendan y reconozcan que las poesías de Klinger, lejos de hacer cesar la discordia entre la realidad y el ideal la aumentan, y cada una de sus novelas, semejante a los aires de un violín del lugar, acaba por resolver las disonancias en una última disonancia chillona. Algunas de estas novelas, el *Giafar*, por ejemplo, terminan por la paz débil y corta de la esperanza, o por un suspiro mezclado de lágrimas, la guerra bien motivada del mérito contra la fortuna. Pero una rara virilidad se extiende, como una cadena de montañas primitivas, sobre sus obras al igual que sobre su vida, y nos indemniza de ese juego alegre y coloreado que en vano reclamamos. Aún hay tanto romanticismo en el soneto de *La Esfinge*, publicado por Schlegel en el *Athenaeum*, y en su *Alarcos*, como en el del primer autor que ha trabajado sobre el antiguo romance español del Conde Alarcos. Esta terrible tradición popular, según la cual el asesino debe morir a los tres días si su víctima al morir lo emplaza ante el tribunal de Dios, es asimismo de un efecto ro-

mántico; pues también este edificio literario va a fundirse graciosamente en un crepúsculo romántico. Ese pasaje en que el moribundo, en el instante supremo en que un segundo mundo más severo empieza ya para él, pierde el amor terrestre que sentía por su asesino y pide sólo justicia como a un tribunal de muertos, es sublime y verdadero, sólo que no está suficientemente desenvuelto. La historia amorosa, desde la velada 185 hasta la 210 de las *Mil y una noches* árabes, es aún romántica, así como el poema de las *Estaciones* en las *Analectas* de Mnioch (1, pág. 67); pero la poesía sobre el *Interior* no es menos poética. Así como que Haydn, en su *Creación*, describe con la música, Klopstock, rara vez griego y mucho más romántico, se sirve a menudo de la pintura para no producir más que sonidos; de suerte que es preciso no confundir con el espíritu griego toda sencillez que frecuentemente no pasa de ser filosófica[34]

Nada es más raro que la flor romántica. Si los griegos aplicaban a las bellas artes en general la denominación de música, el Romanticismo es la música de las esferas. Exige el conjunto de un hombre en su más delicado desenvolvimiento las flores de ramas más tiernas y elevadas, y así quiere en el poema cernirse sobre el conjunto como un perfume invisible pero poderoso. Un autor que todos conocemos, cercano a nosotros, hace a veces este perfume demasiado visible y demasiado denso, como lo haría un enfriamiento del aire. Los alemanes, cuyo carácter poético, según Herder, reposa en la probidad y el buen sentido, son demasiado pesados para la poesía romántica y casi mejor dotados para la plástica. El gran Lessing, que tuvo tal vez todos los espíritus, a excepción del romántico, podría ser considerado como el representante del espíritu alemán, aunque fuese romántico, si así puede decirse, en el pensamiento sin serlo en la poesía. Los idilios plásticos de Voss están muy por encima de sus odas, a las cuales falta a menudo menos, sin embargo, que a sus poemas festivos no un cuerpo poético sino un espíritu ideal. El gusto romántico es, por esta misma razón, tan raro como el talento romántico. Como el espíritu romántico, ese misticismo de la poesía,

---

[34] Los antiguos se expresaban con concisión y sencillez sin tener conciencia de ello; sólo aspiraban a reproducir sencillamente la impresión que sobre ellos producía un objeto. Los modernos, en su ciencia reflexiva, se componen una concisión coqueta que quiere obtener a la vez el valor de la sencillez y el de la riqueza.

no puede asirse y retenerse en los detalles, las más bellas flores románticas están precisamente expuestas a ser brutalmente palpadas y pisoteadas por este mundo de críticos que juzga el mundo de los autores por el de los lectores; de aquí la mala suerte del excelente Tieck y de todos los verdaderos narradores. Por otra parte, la multiplicidad de las formas románticas imposibilita el establecimiento de la autoridad de una regla, porque el sol plástico brilla con un brillo uniforme como cuando se vela, mientras la luna romántica despide una luz cambiante como el sueño.

Aplicado a los diferentes géneros de la poesía, el elemento romántico hace sentimental al lirismo y fantástico al género épico, así como el cuento, la fantasía y la novela. El drama se hace lo uno y lo otro, porque en el fondo es una alianza de otros dos géneros.

PROGRAMA V

Sobre la Poesía Humorística

§ 1.º *Del humor.*— En oposición con la poesía plástica, hemos asignado a la poesía romántica lo infinito del sujeto, tal un espacio en que el mundo objetivo pierde su límites como en un rayo de luna. ¿Cómo puede lo cómico convertirse en romántico no consistiendo más que en el contraste de lo finito con lo infinito, y no pudiendo admitir lo infinito? El entendimiento y el mundo objetivo sólo conocen lo finito. Aquí no hay más que un contraste infinito entre las ideas (de la razón) y el finito mismo tomado en su totalidad. Pero, ¿qué sucedería si se atribuyese y se opusiese este finito como contraste subjetivo[35] a la idea (infinito) como contraste objetivo, y que en lugar de lo sublime o de la manifestación de lo infinito se hiciera nacer una manifestación de lo finito en lo infinito, es decir, una infinitud de contraste; en una palabra, una negación de lo infinito?

En este caso tendríamos el humor o lo cómico romántico. Y en realidad esto sucede así. Aunque el entendimiento sea ateo en la religión de lo infinito, debe encontrar aquí un contraste que va hasta lo infinito. Para demostrarlo expongo aquí de una manera más completa los cuatro elementos del humorismo.

---

[35] Recuérdese que más arriba he definido el contraste objetivo: una contradicción de la acción cómica con la semejanza conocida por los sentidos, y el contraste subjetivo: esta segunda contradicción que atribuimos al ser cómico suponiendo nuestro conocimiento de su acción.

§ 2.º *Universalidad del humor.*— El humor, como destrucción de lo sublime, no hace desaparecer lo individual sino lo finito en su contraste con la idea. Para él no existe la tontería individual, ni los tontos, sino sólo la tontería y el mundo tonto. Diferente de las ideas de lo cómico vulgar, no pone en evidencia una locura individual. Rebaja la grandeza y eleva la pequeñez pero, diferente también de la parodia y de la ironía, lo hace colocando el grande al lado del pequeño al mismo tiempo que lo pequeño al lado de lo grande, y reduciendo así a la nada uno y otro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada. «¡Viva la bagatela!» exclama con sublimidad Swift, medio loco, acabando por no gustar más que de leer y componer malos libros. Estaba en ese espejo cóncavo donde lo finito de la tontería, como enemigo de la idea, le parecía lo mejor destrozado, y en el mal libro que leía o que escribía gozaba de ese libro que se creó en su imaginación. El satírico ordinario puede, en sus obras o en sus críticas, apoderarse de algunos errores o verdaderas faltas de gusto y atarlas sobre su picota para arrojar, en vez de huevos podridos, algunas ocurrencias llenas de sal; pero el humorista prefiere proteger la tontería individual y dirigirse por el contrario contra el verdugo y todos los espectadores, porque no es la tontería de tal o cual ciudad sino la simpleza humana, es decir, la universal, la que él persigue. Su tirso no es ni una batuta ni un látigo y sus golpes caen al azar. En la *Feria de Plundersweiler*, de Goethe, sería absurdo que el poeta hubiera querido hacer sátiras aisladas contra los comerciantes de bueyes, los cómicos, etc.; era, pues, necesario que hubiese querido hacer una combinación épica y referirse en general a la vida ordinaria.

Las campañas del *Tío Toby* no ponen sólo en ridículo, como puede creerse, al Tío y a Luis XIV, sino que son la alegoría de todas las manías humanas y de esa cabeza de niño que se conserva en el fondo de cada cabeza humana como en una sombrerera, y que, aun oculta bajo más de una envoltura, se levanta a veces desnuda en el aire y permanece frecuentemente sola sobre los hombros y bajo los cabellos blancos del hombre que ha llegado a la vejez y a la decrepitud.

Esta universalidad del humor puede expresarse lo mismo simbólicamente y por partes (por ejemplo, en Gozzi, Sterne, Rabelais, de los que puede citarse el humor universal menos a causa de sus alusiones contemporáneas que a pesar de ellas) que por la gran antí-

tesis de la misma vida. Aquí encontramos al incomparable Shakespeare, con su estatura gigantesca; en Hamlet, como en alguno de sus locos melancólicos, llega a su colmo bajo la máscara de la locura ese desprecio universal. Cervantes, cuyo genio era demasiado grande para burlarse largo tiempo de una demencia accidental o de una tontería vulgar, llega hasta el fin, pero tal vez con menos conocimiento de causa que Shakespeare, bajo las miradas de la igualdad infinita, el paralelo humorístico entre el realismo y el idealismo, entre el cuerpo y el alma y sus gemelos de la locura se mantienen muy por encima de toda la humanidad. *Gulliver*, de Swift (menos humorístico por la forma, pero más por el pensamiento que su *Cuento del Tonel*), se eleva sobre la roca Tarpeya desde donde este pensamiento precipita a la humanidad. Sólo por medio de puras efusiones líricas en que el alma se contempla a sí misma describe Leibgeber su humor universal, que nunca toca a lo particular ni vitupera jamás[36]; esto último sucede a su amigo Siebenkäs, a quien atribuyo por consiguiente más bien la *Laune* que el humor. Así también el humor de Tieck, aunque en parte imitado por el de otros, no abunda en rasgos de espíritu y tiene un carácter extenso. Rabener, por el contrario, se dedica a flagelar a diferentes tontos de la costa de Sajonia, y los críticos flagelan a diferentes humoristas de Alemania.

Si Schlegel ha tenido razón al decir que el Romanticismo no es un género de poesía sino que la poesía debe ser siempre romántica, es más justo decir en particular de lo cómico que debe ser siempre romántico, es decir, humorístico. Los prosélitos de la nueva escuela estética muestran en sus obras burlescas juegos dramáticos, parodias, etc., un espíritu cómico univesal más elevado, que no es el denunciador ni el sacerdote que acompaña al cadalso a las locuras individuales; verdad es que este espíritu universal se manifiesta con bastante rudeza y duramente cuando por casualidad el discípulo se encuentra aún en las clases inferiores con su *Imitación* y su *Dokimastikum*. En cuanto a los encantos cómicos de un Bahrdt, de un Cranz, de un Wezel, de un Merkel y de la mayor parte de los autores de la *Biblioteca Alemana Universal*, exasperan el buen gusto más que las man-

---

36 Por ejemplo, su carta sobre Adán, como albergue memorial de la humanidad; su otra carta sobre la gloria, etc.

chas rojas y los botones de calor cómico (con frecuencia una simple exageración de la tendencia verdadera) que pueden hallarse en Tieck, Kerner, Kanne, Arnim, Goerres, Brentano, Weisser, Bernhardi, Fr. Horn, Schütze, E. Wagner, etc. El falso burlón, el que parodia su propia parodia, se nos hace, por sus pretensiones de engrandecerse demasiado, mucho más insoportable que el falso sentimiento con sus pretensiones más modestas de enternecernos. Desde que se introdujo Sterne en Alemania formó y arrastró tras sí un largo cortejo lacrimoso de humoristas, así llamados entonces, pero olvidados después, que no eran más que fanfarrones de una alegre satisfacción de sí mismos. Les dejo, sin embargo, de buen grado el nombre de humoristas en el sentido cómico, como en medicina se da a los galenistas que hacen derivar todas las enfermedades de los humores. Wieland mismo, aunque verdaderamente cómico en poesía, se ha extraviado mucho en la academia galenista de los humorísticos por la prosa de sus novelas y de sus notas sobre su *Danischmend* y sobre su *Amadís.*

Diferentes fenómenos se unen en la universalidad del humor; ésta se manifiesta, por ejemplo, en la estructura de los períodos de Sterne, quien vinculó no partes sino todos, y también en su costumbre de generalizar lo que sólo merece vituperarse en un caso particular; así vemos en Sterne: «No sin razón escriben los grandes hombres disertaciones sobre las narices largas.» Otro fenómeno exterior es que el crítico vulgar aboga y materializa el verdadero espíritu humorista universal introduciéndolo y aprisionándolo en sus sátiras parciales; ese insignificante personaje, no llevando en sí la disposición de autor cómico, es decir la idea del desprecio del mundo, debe encontrar al verdadero cómico sin intención pueril y sin objeto; debe hallar que en lugar de hacer reír es por sí mismo ridículo y debe preferir en silencio, pero con la convicción y bajo muchos aspectos, la *Laune* de Müller de Ilzehœ al *humor* de Shandy. Lichtenberg hizo verdaderamante el panegírico de Müller (que por lo demás merecía elogios por su *Siegfried de Lindenberg,* sobre todo en la primera edición) y también ha alabado con exceso los espíritus brillantes del Berlín de entonces, aunque limitándole un poco su carácter de británico y matemático; pero a pesar de esto, sus cualidades humorísticas eran mayores de io que él mismo creía; con su manera astronómica de considerar el vaivén del mundo y con su riqueza del espíritu hubie-

ra podido producir algo más sublime que dos alas que se agitan en el cielo, es verdad, pero que sólo lo hacen con largas plumas atadas juntas.

Esta universalidad explica también la dulzura y tolerancia del humor para con las tonterías individuales, porque éstas, hallándose esparcidas entre la multitud, tienen menos fuerza y hieren menos; además, el ojo del humorista no puede desconocer su propia afinidad con el género humano. El satírico vulgar, por el contrario, sólo observa y pone en evidencia, en la vida ordinaria o en la de los sabios, rasgos abderíticos aislados y que le son extraños; en el sentimiento estrecho y egoísta de su superioridad, cree ser un hipocentauro en medio de onocentauros; y, como un predicador de mañana y tarde, en esta mansión de locos del globo terrestre predica con una especie de furor desde lo alto de su caballo su sermón de capuchino contra la locura. ¡Cuánto más modesto es el que se contenta con reírse de todo sin exceptuar ni aun el mismo hipocentauro!

Pero, ¿cómo en medio de esta burla universal se disinguen uno de otro; el humorista, que da calor al alma, y el crítico que la hiela, siendo así que los dos lo convierten todo en irrisión? El humorista, lleno de sentimiento, ¿debe ser puesto al lado del frío burlador que sólo hace ostentación de insensibilidad?* Esto es imposible, y ellos se separan uno de otro, como Voltaire se separa a menudo de sí mismo y de los franceses por la idea aniquiladora.

§ 3.º *La idea aniquiladora o infinita del humor.*— Éste es el segundo elemento del humor, en cuanto sublime destruido. Así como Lutero llama a nuestra voluntad en un sentido desfavorable una *lex inversa*, el humor es una *lex inversa* en buen sentido. Su descenso a los infiernos le abre las puertas del cielo. Se asemeja al pájaro Mérops, que sube hacia el cielo, pero teniendo su cola vuelta hacia él; es un juglar que bebe y aspira el néctar danzando sobre la cabeza.

Cuando el hombre, como los teólogos de otro tiempo, contempla el mundo terrestre desde lo alto del mundo inmaterial, aquél le parece lleno de pequeñez y variedad: cuando se sirve del mundo pe-

---

* El original alemán contiene en nota un breve comentario del término, propio de Hammann, *Empfindselig*.

queño, como hace el humor para medir el mundo infinito, produce esa risa en que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad. Por esto, así como la poesía griega, en oposición con la moderna, inspira serenidad, el humor, en oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad. Marcha sobre un borceguí, pero poco elevado, y lleva a menudo la máscara trágica, al menos en la mano. Por este motivo los grandes humoristas han sido, como hemos dicho ya, muy graves, y los mejores se deben a una nación muy melancólica. Los antiguos amaban demasiado la vida para despreciarla con el humor. Esta introducción de lo serio en las antiguas farsas alemanas se revela por el hecho de servir el diablo de bufo. En las farsas francesas se encuentra la *gran diablería*[37], es decir, la grotesca alianza de cuatro diablos. Ved una idea característica: yo puedo fácilmente imaginarme el diablo como contradicción del mundo divino y como gran sombra del universo, que por esto mismo dibuja los contornos del cuerpo luminoso; puedo, digo, representármelo como el mayor humorista y *whimsical man*; pero, como la mora de una pintura árabe, sería demasiado contrario a la estética, porque su risa sería demasiado desagradable y se asemejaría al traje abigarrado y florido de una víctima que se conduce al cadalso.

Después de cada tensión patética, el hombre experimenta ordinariamente la necesidad del descanso que el humor proporciona. Pero como un sentimiento no puede exigir otro contrario sino sólo su propia debilidad, debe existir en la burla que provoca lo patético un serio intermedio, y éste lo hallamos en el humor. Hay, por consiguiente, en el *Sacuntala*, como en Shakespeare, un bufón de corte Madhawya; y Sócrates, en el *Banquete* de Platón, encuentra una disposición cómica aun en el talento para la tragedia. También por la misma razón ofrecen los ingleses después de la tragedia un epílogo humorístico o una comedia, del mismo modo que la tetralogía griega hacía terminar su triple drama serio con uno satírico; Schiller, por el contrario, ha empezado por este último[38]. Entre los antiguos, después de los rapsodistas, cantaban los que hacían rapsodias. Cuando en

[37] Flögel, *Historia de lo cómico grotesco.*

[38] Pero se equivoca, porque lo cómico no prepara más a lo patético de lo que el reposo dispone para el esfuerzo; lo contrario es lo que acontece.

los antiguos misterios franceses, un mártir o Cristo debían ser azotados, la hombría de bien y la sencillez de aquellos tiempos se cuidaban de advertir, entre paréntesis, que aquí aparece Arlequín y habla para alegrar a los espectadores[39]. «Pero, ¿quién consentiría nunca en descender de la altura de lo patético hasta la burla de Luciano, o solamente de París? El bello Leandro, dice Mercier[40], debe interesar constantemente: tiene un hermoso traje, debe desempeñar un papel de sentimiento, pero al fin la alegría pública le rodea como a cualquier otro y podrá recaer sobre su persona. La comedia entonces irá mal. ¿Qué hacen los emprendedores de grandes espectáculos? Han comprendido por instinto o por reflexión que era preciso que algún cómico se encargase diariamente del papel de *Payaso* para dar realce a la sabiduría, sangre fría y apostura del bello Leandro.» La observación es aguda y verdadera. ¡Pero doble descenso de lo sublime y al propio tiempo del humor, cuando es aquel el que descansa en el humor que determina un esfuerzo! Es fácil parodiar y echar por tierra una epopeya; pero, ¡desgraciada la tragedia que no hace continuar su efecto en la misma parodia! Puede disfrazarse a Homero, no a Shakespeare, porque lo pequeño reduce a la nada lo sublime, mas no lo patético. Cuando Kotzebue propone para el acompañamiento de su *Ariadna disfrazada* la música de Benda, compuesta para la *Ariadna* seria de Gotter, a fin de realzar sus chistes por la solemne gravedad de la música, olvida que esta música, que reúne a la vez las fuerzas de lo patético y las de lo sublime, no puede ser subordinada y debe permanecer encima: precipitaría más de una vez, como diosa seria, a la Ariadna burlona, desde una altura mayor que la de la roca de Naxos. Sólo resulta, pues, más sublimidad para lo que es humilde, y, por ejemplo, en la *Tragedia universal* o *Paraíso perdido*, de Thümmel[41], todos sienten con igual fuerza la verdad y la mentira, la naturaleza divina y la humana del hombre.

He hablado en el título de este párrafo de la idea aniquiladora; se la encuentra por doquier. Así como en general la razón deslumbra, deshace y transporta a la fuerza, a la inteligencia, por ejemplo,

---

[39] Flögel, *Historia de lo cómico grotesco.*
[40] Cuadro de París, p. 648.
[41] Véase vol. V, de sus viajes.

en la idea de una divinidad infinita, y la trata como un Dios trataría lo finito; así el humor, distinto en esto de la burla, abondona la inteligencia para prosternarse piadosamente ante la idea. Por esto el humor goza a menudo con sus propias contradicciones e imposibilidades; así, en el *Cerbino*, de Tieck, los mismos personajes se confiesan al fin personajes escritos y no entidades, arrastran a sus lectores sobre la escena y la escena sobre la prensa[42]. Por esto también el humor da por resultado el amor a lo vano, mientras que lo serio termina epigramáticamente por lo que hay de más importante, por ejemplo la conclusión del prefacio a la defensa de Arlequín, por Möser, o la conclusión universal de mi oración fúnebre, o más bien de la oración fúnebre de Fenk sobre un estómago de príncipe. Así también Sterne habla muchas veces extensamente y con cuidado de ciertos acontecimientos, hasta que acaba con estas palabras: que no hay una palabra de verdad en todo esto.

Puede sentirse en la música algo de la audacia del humor aniquilador, o por mejor decir, la expresión del desprecio hacia el universo: en la de Haydn, por ejemplo, de aniquilar series enteras de sonidos por una serie extraña y que se agita alternativamente entre *pianissimo* y *fortissimo*, entre *presto* y *andante*. Un segundo hecho semejante es el escepticismo que nace, según Platner, cuando el espíritu pasea sus miradas sobre la multitud terrible de las opiniones contrarias que le rodean; es una especie de vértigo del alma que substituye de pronto nuestro movimiento rápido por el movimiento exterior del universo entero, que realmente es tranquilo.

Un tercer hecho semejante son las fiestas humorísticas de los locos en la Edad Media, que con un *hysteronproteron*, en una mascarada interior y espiritual, sin ninguna intención impura, destruyen los estados y las costumbres, todo esto bajo la gran igualdad y libertad de la alegría. Pero hoy nuestro gusto no sería bastante delicado para un humor semejante, si, por otra parte, nuestra alma no fuese demasiado malvada.

§ 4.º *Subjetividad del humor.*— Del mismo modo que lo serio romántico, lo romántico cómico es, como en oposición con la objetivi-

---

42 En éste ha imitado a Holberg, Foote, Swift, etc.

dad clásica, el rey de la objetividad. Porque, consistiendo lo cómico en la destrucción del contraste que existe entre los dos principios, el subjetivo y el objetivo, y según hemos dicho, debiendo ser el principio objetivo un infinito del que deseamos apoderarnos, no puedo imaginar ni poner este principio fuera de mí, sino que lo coloco en mí mismo, donde lo sustituyo con el principio subjetivo. Me pongo, por consiguiente, a mí mismo en esta oposición, sin colocarme por ello en un sitio extraño, como sucede en la comedia; divido mi yo en dos factores, el finito y el infinito, y hago emanar éste del primero. El hombre ríe entonces porque se dice: «¡Esto es imposible!», «¡Esto es absurdo!» ¡Sin duda!, y por eso en el humorista el *yo* desempeña el papel principal, y allí donde esto es posible lleva su teatro cómico sus relaciones personales, pero tan sólo para aniquilarlas poéticamente.

Como es a la vez el loco, en la compañía cómica de máscaras italianas, el director y el administrador, es preciso que el lector tenga indulgencia o, al menos, no sienta odio y no haga un ser real del que sólo lo es en apariencia; aquel a quien pueda gustar enteramente un epigrama humorístico dirigido contra él necesita ser el mejor lector del mejor autor. Es preciso que exista para todo poeta, y sobre todo para el poeta cómico, tanta indulgencia como debe haber, por el contrario, desconfianza hostil para el filósofo, y esto en beneficio de uno y otro. Ya en la realidad corporal, el apretado tejido del odio cierra la entrada a las alas ligeras de la burla; pero lo cómico poético aún tiene más necesidad de una acogida sinceramente favorable, porque en su imitación artística y convencional no puede, cuando su personaje está incomodado y eclipsado por otro personaje prosaicamente odioso, ponerlo en juego con serenidad. Cuando Swift toma un aire de malicia o de arrogancia, y Musaeus un continente estúpido, ¿cómo podrán producir un efecto cómico sobre el que toma en serio su apariencia y se encuentra, por consiguiente, mal dispuesto en su favor? El autor cómico, como representante siempre nuevo de las irregularidades nuevas, siempre tiene, para conciliarse con su público, muy distinta necesidad de benevolencia que el poeta serio que se une a sentimientos y bellezas que existen desde hace mil años; y esta benevolencia tiene por condición cierta intimidad con el público mismo; también es fácil explicar por qué obras de elevación cómica que han

hecho reír a la posteridad no han excitado la risa el primer año de su nacimiento, y han sido acogidas con una estúpida seriedad, mientras que un rasgo de espíritu vulgar pero alusivo a cosas contemporáneas vuela de mano en mano y de boca en boca. Por ejemplo, un Cervantes, a fin de ver su Don Quijote, descuidado al principio, exaltado después por la locura, debió atacarlo y rebajarlo él mismo; y para impedir que se perdiese en el aire como un cohete, tuvo que escribir contra él una crítica bajo el título de *Buscapié*, es decir, el cohete. Aristófanes fue privado del premio que merecían sus dos mejores piezas, *Las Ranas* y *Las Nubes*, por cierto Amipsias, olvidado después largo tiempo, que tenía para él, en el sentido figurado, coros de nubes y de ranas. El *Tristram*, de Sterne, fue al pronto acogido en Inglaterra con tanta frialdad como lo hubieran acogido los alemanes si hubiera sido escrito en Alemania. Un crítico del *Mercurio Alemán*[43], que ordinariamente economiza y sólo alaba con exceso todo lo que es vigoroso, pronuncia sobre el tomo primero de los *Viajes fisiognómicos*, de Musaeus, el siguiente juicio: «El estilo es a lo Schubart, y tiene la pretensión de ser agradable. Es imposible recorrer este libro, etc., etc.» ¡Miserable, que en esta segunda edición y después de tantos años consigues incomodarme aún, porque desgraciadamente para mí, en provecho de la estética, he conservado palabra por palabra un extracto de tus simplezas! Y al lado de ese miserable, su hermano gemelo en la *Bilioteca Universal Alemana*[44], iba como un asno a destruir con dientes incisivos semejantes los parterres de Musaeus y arrancar las flores; este mismo Musaeus que tenía el humor verdaderamente alemán, es decir, ese carácter de padre de familia que se sonríe benévolamente a sí mismo, esa hombría de bien que atenúa la inmisión de lo extraño del corazón entre los elementos de lo cómico. *Plura exempla sunt odiosa*.

Volvamos a la subjetividad del humor. Si el falso humor encuentra una repugnancia tan grande es porque quiere parecer parodiar

---

[43] *Mercurio Alemán*, 1770, t. I, p. 275.

[44] Musaeus, más tarde, se ha rebajado hasta el punto de introducir su oro en las minas de plomo de la *Biblioteca Alemana*, y de propocionarle críticas de novelas. Es verdaderamente doloroso dejar hoy que esas críticas burlonas perezcan con los libros que son su objeto y con la biblioteca que las encierra, en vez de retirar esas perlas del conjunto de bagatelas y hacer un collar.

una naturaleza que es ya la suya. También, cuando el autor no está impulsado por un natural noble, no hay nada más peligroso que confiar al mismo bufón la confesión cómica; un alma vulgar, como lo es casi siempre la del *Gil Blas*, de Lesage, que tan pronto confiesa como es confesor, voluntariamente suspendido entre el conocimiento y la ignorancia de sí mismo, entre el arrepentimiento y el endurecimiento, entre la risa indecisa y la seria, nos deja también a nosotros en este estado de indecisión. Pigault Le Brun, en su *Caballero Mendoza*, inspira aún más disgusto por su suficiencia y por la desnudez de su incredulidad vanal. En la gracia de Crebillon, por el contrario, se refleja algo más elevado que los tontos que pone en acción. ¡Con qué grandiosidad surge al lado de ello el noble genio de Shakespeare, cuando da a un necio disoluto el humorístico Falstaff por compañero! ¡Cómo se mezcla aquí la inmoralidad, pero sólo como debilidad y costumbre, a una tontería fantástica! La locura de Erasmo, criticándose a sí misma, no es menos digna de reprensión, desde luego, como *yo* vacío y abstracto, es decir como *no yo*, y después porque en lugar de humor lírico o de ironía severa esta locura no esparce más que lecciones universitarias de esta sabiduría que, desde su concha de apuntador, grita más alto que la Colombina, es decir que la locura misma.

Como en el humor el *yo* se encuentra parodiado, muchos alemanes, desde hace veinticinco años, han dejado a un lado el *yo* gramatical para hacerlo resaltar más fuertemente con este eclipse de lenguaje.

Otro autor mejor, y más reciente en la parodia de esta parodia, lo ha tachado de nuevo con gruesas líneas que hacen apercibir claramente la corrección; es el inapreciable Musaeus, en sus *Viajes fisiognómicos*, que son verdaderos viajes pintorescos y de placer de Komus y del lector. Poco después estos *yoes* abatidos fueron resucitados en masa por la no entidad: el subjetivismo y el individualismo de Fichte. Pero, ¿de qué proviene que ese suicidio gramatical del *yo* es propio para las burlas alemanas cuando ni las lenguas más modernas y vecinas del alemán, ni las antiguas, son susceptibles de ello? Probablemente porque somos, como los persas o los turcos[45], demasia-

[45] Los persas dicen: «Sólo Dios puede tener un yo», y dicen los turcos: «El diablo únicamente dice *yo*» (*Biblioteca de los Filósofos*, parágrafo Gautier).

do bien educados para tener un *yo* ante los grandes personajes. Porque un alemán será con gusto todo lo que se quiera excepto él mismo. Mientras que el inglés escribe mayúscula su *I* (*yo*) aun en medio de una frase, hay muchos alemanes que en medio de una carta se sirven de una *i* minúscula, y querrían tener una tan pequeña que fuese apenas visible y se pareciera más bien al punto matemático que acompaña a esta letra que a la raya que la constituye. El inglés añade siempre *self* a su *my*, como el francés *même* a su *moi*; el alemán, por el contrario, sólo rara vez dice *Ich selber*, pero dice con gusto *ich meines Orts*, es decir, *yo por mi parte*, expresión en la que cree que nadie verá orgullo.

No hace mucho que jamás hablaba de la parte de su persona que se extiende desde los pies hasta el ombligo sin pedir perdón de su existencia, de tal suerte que llevaba siempre una mitad digna de ser invitada a la mesa de los grandes personajes y de formar parte de un capítulo sobre otra mitad desgraciada, declarada plebeya, como sobre una picota. No coloca atrevidamente su *yo* más que en los casos en que puede aliarse a uno más pequeño que él: el rector de un colegio dice modestamente al jefe de gimnasio *nosotros* (*wir*). El alemán es el único pueblo que se sirve de *él* en singular y de *ellos* en plural como medio de interpelación, y esto porque lleva hasta las últimas consecuencias su exclusión del *yo*. Hubo un tiempo en Alemania en que no venía en el correo tal vez ni una carta con la palabra *Ich*. Más dichosos que los franceses e ingleses, cuya lengua no permite una pura inversión gramatical, podemos mediante una pura inversión del orden de los pensamientos poner siempre al principio lo más importante y en segundo lugar lo que tiene menos valor. Podemos escribir: «A vuestra excelencia dirige o dedica esto». Pero desde hace algún tiempo (lo que tal vez es uno de los buenos frutos de la revolución) está permitido escribir abiertamente: «A vuestra excelencia me dirijo: yo dedico». La mitad de las cartas y de los discursos obtienen así un *Yo* débil pero claro, lo que sucederá difícilmente al principio o al fin.

A esta particularidad debemos el poder ser cómicos más fácilmente que ninguna otra nación; como en la parodia humorística nos ponemos como locos poéticamente y debemos, por consiguiente, atraer lo cómico, esta semejanza del *yo* se hace por esta misma omisión no sólo, como ya dijimos, más clara sino también más cómica, porque

no se conoce su uso más que en el caso de seriedad o de política.

Este valor humorístico del *yo* se hace notar hasta en las menores partículas; así, las expresiones francesas: *je m'etonne, je me tais,* son mucho más significativas que *ich staune, ich schweige*; por esto Bode traduce a menudo *myself, himself* por *Ich* o *Er selber.* Como en latín el *yo* del verbo se suprime, no puede ser expresado más que por participios, por ejemplo; el doctor Arbuthnot, al fin de su *Virgilius restauratus* contra Bentley; y así también el *majora moliturus.*

Este papel y esta necesidad del *yo* paródico destruyen la prevención de que el humor debe ser involuntario e ignorarse a sí mismo. Home coloca a Addison y Arbuthnot, en lo referente al talento humorístico, por encima de Swift y de La Fontaine porque éstos, según él cree, no han poseído más que un humor innato y sin conciencia de sí mismo. Pero si el humor no fuera engendrado libremente no podría, durante la composición, gozar estéticamente el autor tanto como el lector; por otra parte, la admisión de una anomalía semejante haría tomar por humoristas a todos los hombres razonables, y sería como un capitán insensato en el navío incendiado lleno de locos. No se ve en los primeros escritos de la juventud de Sterne, en sus producciones posteriores que preparan obras más grandes[46] y entre sus cartas, en las cuales la ola de la naturaleza se esparce más libremente según son más frías, no se ve que estas creaciones maravillosas no son producidas por la introducción y disolución accidentales de plomo en el tintero, sino que están arregladas y redondeadas con intención en los moldes y en las formas de fundición.

Tampoco se encuentra en la verbosidad cómica de Aristófanes ni rastro del estudio que hacía de los manantiales ni de sus trabajos nocturnos, los cuales, sin embargo, como los de Demóstenes, se han hecho proverbiales[47].

Verdad es que lo que hay de voluntario en el humor puede a la larga convertirse en instintivo: así, en el pianista el bajo continuo

---

[46] Por ejemplo, en "The Koran or the life", etc.

[47] *Ad Aristophani lucernam lucubrare.* Véase en la traducción de *Las Ranas*, por Welcker, introducción, pág. IV. Yo puedo, sin que se me inculpe que usurpo con mis juicios el dominio de la filología, en la cual reinan tantos reyes poderosos, hacer al menos el elogio de esta traducción y de la traducción anterior de *Las Nubes* por su fuerza cómica, y porque contribuyen

pasa tan bien de la cabeza a los dedos que éstos se abandonan a los caprichos de la inspiración sin equivocarse, mientras él está ocupado en recorrer un libro[48]. El placer que procura un ridículo más elevado eclipsa los ridículos menores, a los cuales nos habituamos medio seriamente, medio en broma. En el poeta puede ser el resultado de la voluntad libre la simplicidad lo mismo que el cinismo. Swift, conocido por su limpieza, que era tan exagerada que un día no puso nada en la mano de un mendigo porque no estaba lavada, y más conocido aún por su continencia platónica, la cual según sus biógrafos acabó por ser en él, como en Newton, la impotencia de los hombres gastados, no ha dejado de escribir *Swift's Works*, y entre ellos, por una parte, *Ladys dressing-room*, y por otra *Strephon and Chloe.* Aristófanes, Rabelais, Fischart y los antiguos cómicos alemanes, en general, se presentan aquí por sí mismos a la memoria, porque su inmoralidad de autores no resulta de una inmoralidad habituada ni tampoco es su causa. La indecencia del verdadero arte cómico seduce tan poco como la de la anatomía; ¿por qué el arte cómico no es otra anatomía, con la diferencia de que es más espiritual y más ingenioso? Como el rayo, que cuando es conducido por el hilo del pararrayos atraviesa la pólvora sin inflamarla, así la chispa de la obscenidad, unida al conductor cómico, atraviesa, como rasgos de espíritu y sin causar mal, la sensualidad tan fácil de inflamar. Es deplorable que nuestra época, sin elevación, no pueda soportar el cinismo cómico, el cual no tiene nada de peligroso, y que se complazca, por el contrario, en la contemplación de esas imágenes eróticas que están llenas de veneno. El erizo, emblema del satírico, come, según Bechstein, las cantáridas sin envenenarse como los demás animales; el voluptuoso busca esas mismas cantáridas o moscas del aire y se envenena con ellas, como es sabido, de varios modos: construye castillos en el aire sobre moscas del aire. Pero volvamos a la cuestión. Un carácter humorístico es enteramente distinto de un poeta humorístico. El primero lo es todo sin tener conciencia; es serio o ridículo, pero no hace ridículos a los demás; puede convertirse fácilmente en

---

a introducir entre nosotros lo gran cómico, porque abundan en notas preciosas sobre el texto, y, en fin, porque se colocan en un elevado punto de vista estético.

[48] Cicerón dice: «Adeo illum risi, ut pene sim factus ille.»

el punto de vista del poeta, pero no puede ser su rival. Es completamente falso atribuir a la falta de locos humorísticos la falta de poetas humorísticos en Alemania: esto sería explicar la rareza de los sabios por la de los locos; es más bien, tanto en el autor como en el lector, la indigencia y la servidumbre de verdadero espíritu cómico, que no sabe ni coger ni quitar la caza cómica que corre desde las montañas de Suiza hasta las llanuras de Bélgica. Porque ya que no prospera más que sobre los matorrales libres, se la encuentra por doquier exista libertad interior, por ejemplo en la juventud de las academias o en los ancianos, etc., o libertad exterior, como en las grandes ciudades o en los grandes desiertos, en los dominios señoriales o en los pastores de aldea, en las ciudades del imperio, en los ricos, en Holanda. Entre los cuatro muros de sus casas la mayoría de los hombres son originales, como lo saben sus mujeres. Un carácter pasivamente humorístico no sería por esto sólo objeto de sátira: ¿quién querría hacer una sátira o una caricatura contra un monstruo natural aislado? Pero la desviación de la pequeña aguja humana debe ser conforme a la desviación del gran imán del universo y ser su signo: así, por ejemplo, el viejo Shandy, por no ser más que un retrato, no deja de ser el tipo coloreado y abigarrado de todas las pedanterías sabias y filosóficas[49]; y lo mismo sucede con Falstaff, Pistol, etc.

§ 5.º *Percepción del humor.*— Como sin los sentidos nada puede haber cómico, los atributos perceptibles como expresión de lo finito aplicado no pueden jamás, en el objeto humorístico, estar demasiado coloreados. Es preciso que las imágenes y los contrastes del espíritu y la imaginación, es decir los grupos y los colores, abunden en el objeto para llenar el alma de ese carácter sensible; es preciso que la inflamen por medio de ese ditirambo[50] que se revela contra la

[49] Aunque frecuentemente lo cómico de Tristram descansa sobre cosas pequeñas, no deja de ser lo cómico de la naturaleza humana y no de una individualidad accidental. Pero cuando ese carácter general falta, como en Peter Pindar, ningún espíritu puede salvar el libro de la muerte. Que durante muchos años Walther Shandy cada vez que chilló su puerta tomó la resolución de ponerle aceite, etc., es no sólo conforme a su naturaleza sino también conforme a la nuestra.

[50] Cuanto más avanza Sterne en el *Tristram*, más humorísticamente lírico se hace. Así son: su viaje magistral en el séptimo volumen, el ditirambo humorístico del volumen octavo, cap. 11, 12, etc.

idea y pone en oposición con ella el mundo sensible, suelto, anguloso y prolongado como un espejo cóncavo. Como semejante día final precipita al mundo sensible en un segundo caos, pero sólo para dar lugar a un juicio divino, y como por su parte el entendimiento no puede habitar más que en un universo lleno de orden, mientras que la razón, semejante a la divinidad, no puede estar contenida ni aun en los mayores templos, podrá admitirse una aparente afinidad del humor con la demencia, que pierde naturalmente, como el filósofo artificialmente, el uso de sus sentidos y de su entendimiento, conservando, sin embargo, como éste, su razón; que el humor es, como los antiguos llamaban a Diógenes, un Sócrates demente.

Vamos a estudiar en detalle el estilo del humor que tiene la doble propiedad de metamorfosear su objeto y de hablar a los sentidos. Desde luego individualiza hasta las cosas más pequeñas y aun hasta las partes de lo que ha subdividido. Shakespeare sólo es individual, es decir, sólo se dirige a los sentidos cuando es cómico. Aristófanes, por tales causas, ofrece más que ningún otro poeta de la Antigüedad idénticos caracteres.

Lo serio, como hemos visto arriba, coloca siempre primero lo general, y de tal modo nos espiritualiza el corazón que nos hace ver poesía en la anatomía, más bien que anatomía en la poesía. Lo cómico, por el contrario, nos une estrechamente a lo que está determinado por los sentidos; no cae de rodillas, pero se pone sobre las rótulas y hasta puede servirse de las corvas. Cuando, por ejemplo, tiene que expresar este pensamiento: «El hombre de nuestros tiempos no es tonto sino ilustrado, pero ama mal», debe desde luego introducir a este hombre en la vida sensible, hacer de él, por consiguiente, un europeo del siglo XIX; debe colocarse en tal país, en tal ciudad, en París o Berlín, y es preciso también que busque una calle para alojar a su hombre. En cuanto a la segunda proposición, debe realizarla orgánicamente del mismo modo, lo que se conseguirá con rapidez mayor por medio de una alegoría, hasta que pueda llegar a hablar de un habitante del barrio de Friedrichstadt, en Berlín, escribiendo junto a una luz dentro de una campana de buzo, sin compañero de cuarto, o de campana, en el seno del mar frío, y comunicándose tan sólo con la gente de su barco por el tubo que es la prolongación de su tráquea. «Y, así, dirá terminando el autor cómico, este habitante

de Friedrichstadt no alumbra más que a sí mismo y a su papel y desprecia por completo a todos los monstruos y peces que le rodean». Y ahí está precisamente la expresión cómica del pensamiento que acabamos de proponer.

Podrá continuarse esta individualización hasta en las cosas más pequeñas. Así los ingleses aman al verdugo que ahorca y el hecho de ser ahorcado; nosotros amamos al diablo; pero sólo como comparativo del verdugo, por ejemplo cuando se dice: «Está endiablado», lo cual es más fuerte que decir: «Ha ido a hacerse ahorcar». La misma diferencia existe entre las expresiones «hombre perdido» y «presa del diablo». Tal vez pudiera escribirse a un igual «el diablo lleve a fulano», pero ante un superior esta locución debería ser enmendada por el verdugo. Entre los franceses el diablo y el perro ocupan un rango más elevado. «El espíritu tan perro que tengo», escribió la magistral Sevigné, entre los franceses la abuela de Sterne, como Rabelais es su abuelo; y todos los franceses en general gustan mucho de emplear esta expresión. Veamos otras bagatelas dirigidas a los sentidos: se escogen por todas partes verbos activos en el sentido propio o figurado de las cosas; se hace, como Sterne y otros, proceder o seguir cada acción interior por una corta acción corporal; se indican siempre las cantidades exactas de dinero, número y tamaño allí donde sólo se espera una indicación vaga, por ejemplo: «un capítulo de una vara de largo» o «esto no vale un ochavo roñoso», etc. Este carácter sensible de lo cómico está favorecido en inglés por el estrecho monosilabismo de este idioma: cuando por ejemplo Sterne dice (*Tristram*, vol. XI, cap. X) que un postillón francés no monta más que para apearse, porque siempre falta algo al carruaje, *a lag, a rag, a jag, a strap*, son los monosílabos, y sobre todo las consonancias que el alemán hace con más dificultad que el *ridiculus mus* de Horacio. En general, no sólo se encuentran en Sterne (por ejemplo, cap. XXXI, *all the frusts, crusts, and ruts of antiquity*) las asonancias producidas por la verbosidad cómica sino que esas especies de rima, como compañeras inseparables, se encuentran en Rabelais, Fischart y otros autores.

A esta categoría de elementos de lo cómico se juntan los nombres propios y técnicos. Ningún alemán siente con más tristeza que el que ríe la falta de una capital nacional, porque es un obstáculo

para la individualización. Bedlam, Grubstreet, etc., son perfectamente conocidos en toda la Gran Bretaña y más allá de los mares; pero los alemanes estamos reducidos a decir: «Casa de locos, calle de Escritorzuelos», y esto por la falta de capital, porque los nombres propios de estos lugares en las diferentes ciudades son o poco conocidos o poco interesantes. Así el humorista que individualiza se contenta con que Leipzig posea su Schwarzes-Brett (lugar donde se colocan los carteles universitarios)[51], su corte de Auerbach, sus alondras y sus ferias, que son bastante conocidas del extranjero para que se las pueda utilizar ventajosamente; sería de desear que lo mismo aconteciera con otros objetos y otras ciudades.

Puede referirse también a los caracteres sensibles del humor la perífrasis, es decir la separación del sujeto y del predicado, que suele alguna vez no tener fin y que se puede imitar de Sterne, que tuvo por guía a Rabelais. Cuando éste, por ejemplo, quería decir que Gargantúa jugaba, comenzaba diciendo (I, 22):

La jouit
Au flux
à la prime
à la vole
à la pille
à la triumphe
à la Picardie.
Au cent--
Etc. Etc.

Y así nombra doscientos dieciséis juegos. Fischart[52] cita hasta quinientos ochenta y seis juegos de niños y de sociedad que he contado

---

[51] Por esta razón debería darse a conocer cuanto es posible las particularidades locales de todas las ciudades alemanas, como se ha hecho ya con las diferentes clases de cerveza; esto proporcionaría con el tiempo a lo cómico todo un Diccionario y un catastro de individualización cómica. Semejante liga de Suabia reuniría las ciudades separadas y haría las calles y hasta la escena de un teatro nacional cómico. El autor tendría mucha mayor facilidad para pintar, y el lector para comprender. Los Tilos, el Zoológico, la Caridad, la Wilhelmshœhe [...] favorecen las localidades fecundas en individualizaciones, y a los poetas cómicos. Pero si el autor de este libro quisiera utilizar para el mismo objeto los mejores lugares y los recuerdos más conocidos de algunas ciudades en que ha habitado, es decir, de Hof, de Leipzig, de Weimar, de Meinungen, de Koburg y de Baireuth, sería mal comprendido por el extranjero y por consiguiente gustaría poco.

[52] Por la abundancia de lenguas, figuras y rasgos sensibles, Fischart sobrepuja en mucho a Rabelais, y es igual a él por la erudición y creación aristofánica de palabras. Más bien

apresurándome y fastidiándome mucho. Esta perífrasis humorística, que se encuentra con mucha frecuencia y extensamente desarrollada en Fischart, Sterne la continúa en sus alegorías, las cuales por la abundancia de detalles sensibles se asemejan a las comparaciones homéricas y a las metáforas orientales. Sus espirituales metáforas encuadran también en un margen coloreado y en digresiones llenas de detalles extraños, y este atrevimiento es precisamente la cualidad que Hippel ha elegido particularmente en él para imitarla y corregirla, porque cada uno de los imitadores ha escogido en Sterne un aspecto particular; por ejemplo, Wieland, la perífrasis del sujeto y el predicado; unos su incomparable periodología; otros sus eternos *dice*; algunos nada y ninguno la gracia de su facilidad**.

El movimiento y, sobre todo, el movimiento rápido o el reposo al lado de este último pueden contribuir a hacer un objeto más cómico, como medio de hacer el humor tangible a los sentidos. Lo propio sucede con la turba, que proporciona, por el predominio de lo sensible y de los cuerpos, la apariencia cómica de un mecanismo. Por esto los autores parecemos verdaderamente ridículos a causa del gran número de cabezas en todos los artículos críticos de la *Alemania Científica*, de Mensel, y así cada crítico fantasea un poco.

---

ha regenerado que traducido su *Río de lentejuelas de oro*; sería digno de la explotación de eruditos de lenguas y costumbres. Ved algunos rasgos de la descripción de una bella joven en su *Geschichtklitterung* (1590), página 142: «Tenía mejillas de rosa, que por su reflejo y como un arco iris hacían el ambiente más diáfano que las mujeres de la Antigüedad cuando salían del baño: una garganta de la blancura del cisne, a través de la cual se veía correr el vino rojo como en un vaso morisco; una verdadera garganta de alabastro; una piel de pórfido donde trasluciéndose se asemejaban las venas a pequeñas piedras blancas y negras en el agua límpida de una fuente; un seno de mármol redondo como una manzana, y duro con suavidad, una verdadera fruta del Paraíso, colocada a la altura del corazón, ni demasiado alta como en Suiza o en Colonia, ni demasiado baja como en los Países Bajos, sino a la francesa, etc.» Las rimas son frecuentes en la prosa y producen a veces, por ejemplo, cap. 26, pág. 351, muy buen efecto. Así el cap. 50, sobre los esposos, es una obra maestra de descripcion y de observaciones sensuales, pero castos y sobrios como en la Biblia y entre nuestros antepasados.

** Aquí el traductor suprime unas breves alusiones, juegos de palabras intraducibles que ejemplifican lo anterior.

Este volumen ofrece una versión, reducida a lo más sustancial, de la *Introducción a la Estética* de Jean Paul Richter, obra que fundamentalmente es una poética, en sentido propio la principal poética no fragmentaria del Romanticismo alemán, lo cual viene a ser casi tanto como decir del Romanticismo en general. Jean Paul no sólo perfila y enriquece polémicamente con extraordinaria originalidad los grandes conceptos del pensamiento romántico, en gran medida procedentes de Schiller, sino que además a él corresponde el establecimiento moderno de la categoría estético-poética del Humorismo, contrapunto de la de Sublime. Según Hegel, el Humorismo marca el final del proceso creativo del Romanticismo y del Arte.

